

Université de Montréal

La Ville criminelle dans les grands cycles romanesques
de 1840 à 1860 :
stratégies narratives et clichés

par
Nicolas Gauthier

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en littératures de langue française

et

à l'Université Stendhal – Grenoble 3
en vue de l'obtention du grade de Docteur
en littérature française

Avril 2011

©, Nicolas Gauthier, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Université Stendhal – Grenoble 3

Cette thèse intitulée :

La Ville criminelle dans les grands cycles romanesques de 1840 à 1860 :
stratégies narratives et clichés

présentée par :
Nicolas Gauthier

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Mme Ruth Amossy
Rapporteur du jury

Mme Lise Dumasy
Codirectrice

Mme Chantal Massol
Membre du jury

M. Ugo Dionne
Président du jury

M. Jacques Migozzi
Rapporteur du jury

M. Stéphane Vachon
Codirecteur

Résumé

Notre thèse est consacrée à l'étude des *Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue et des romans qui ont cherché à profiter de son succès. Ces « mystères urbains » font du ressassement une stratégie narrative fort développée : ils tentent de se différencier en répétant. Notre thèse met en lumière les modifications et les recontextualisations de clichés et de scénarios convenus pour fictionnaliser la grande ville en fonction d'une prise de conscience aiguë des nouvelles réalités, au premier rang desquelles la découverte du prolétariat, la fascination de la modernité et la peur de la criminalité urbaine. Notre thèse offre un panorama des horizons culturels convoqués par les mystères urbains, une typologie de leur personnel romanesque criminel et l'examen de la construction du lecteur par l'œuvre – et de l'œuvre par le lecteur. Elle révèle une poétique des mystères urbains issue et ancrée dans un moment sociohistorique précis mais dotée d'une vaste portée et d'une pérennité surprenante.

Mots clés :

romantisme; roman; études narratives; sociocritique; régime de masse; cliché; crime; ville

Abstract

Our thesis studies Eugène Sue's "Mystères de Paris" (1842-1843) and the "romans-feuilletons" that have tried to gain profit out of its success. The "urban mysteries" make use of repetition as a much-developed narrative strategy: they intend to differentiate themselves while repeating. Our thesis shines light on the manners in which clichés and agreed scenarios are used and modified to fictionalize the big city, according to an acute awareness to new realities, first of which are the discovery of the proletariat, the fascination with modernity, and the fear of urban criminality. Our thesis presents a panoramic shot of the cultural horizons convened by the urban mysteries, a typology of the criminal characters, and the scrutiny of the construction of the reader by the novel – and of the novel by the reader. This thesis reveals a poetics of the urban mysteries stemming from and anchored within a precise sociohistorical moment, yet endowed with considerable reach and surprising endurance.

Keywords:

Romanticism; novel; narrative studies; sociocritics; mass media; cliché; crime; city.

Table des matières

Remerciements	vii
Introduction	1
L' « ère du soupçon » envers le <i>déjà-dit</i>	3
Clichés langagiers et topiques	9
Fonctions du cliché	13
Un terreau fertile	18
Première partie Introduction	27
Chapitre 1 Les Mystères urbains	31
La « nouvelle » presse	32
L' « invention » du roman-feuilleton	41
<i>Les Mystères de Paris</i>	52
Un succès médiatique	59
Un sous-genre romanesque	66
Chapitre 2 Dire la ville, dire le crime	81
Avant 1823	83
Le roman gothique	83
Le mélodrame	90
Robert Macaire	97
La décennie 1820	99
<i>Les Mémoires</i> des acteurs du crime	99
Mémoires de criminels	100
Mémoires de policiers	107
Mémoires hybrides : le cas Vidocq	109
La proximité du lointain : deux modèles incontournables	113
Walter Scott : l'histoire des mœurs	113
J. F. Cooper : éloignement et proximité	116
Un regard scientifique sur le social : les enquêtes et la sociologie	122
La monarchie de Juillet	125
La presse judiciaire	125
La « littérature panoramique » : fresques sociales et « physiologies »	136
Paul de Kock	136
Les fresques sociales	139
Les « physiologies »	142
Seconde partie Introduction	151
Chapitre 3 Une inquiétante proximité : la criminalité exotique	157
Le décor	160
Les quartiers louches	161
Le tapis-franc	167
Les criminels exotiques	173
La brute	175
L'apparence de la brute	175
Le phénomène de l'argot	178
La brute en captivité	184

L'usurier	190
Le criminel d'exception	194
Le portrait physique	196
Le portrait moral	198
Des disciples de Robert Macaire	200
Les criminels d'exception en devenir	203
Chapitre 4 La criminalité civilisée	209
Le crime aristocratique	210
Le ravisseur	212
Le faussaire	218
Le voleur	221
L'aristocratie criminelle dans nos mystères urbains	227
Le crime professionnel	228
Les officiers de justice	229
Les employés subalternes	230
Les notaires	235
Les hommes d'église	240
Le médecin	248
Le sorcier	249
Le savant fou	252
Les forces de l'ordre	257
Les crimes de la police	259
La haute police	260
La police « ordinaire »	263
Le pire et le meilleur de la police	266
Un héritier de Fouché et de Vidocq	269
Chapitre 5 La femme et le crime	275
La femme à séduire	277
La jeune femme malheureuse et persécutée	278
La prostituée vertueuse	285
L'épouse du bagnard	289
La victime par excellence	292
La femme séductrice	296
Signes révélateurs	298
L'aventurière	301
La gouvernante criminelle	307
Un poison pour les hommes	313
La femme hors séduction	316
La tenancière de tapis-franc	316
La tenancière d'auberge rouge	320
Chapitre 6 Le surhomme : hors des lois, au-dessus des lois ?	329
Le modèle canonique	330
Le surhomme dans nos mystères urbains	334
La qualification différentielle : le portrait initial	335
Des « héros byroniens »	337
Refuser le « héros byronien »	342
Le paradoxe de l'omniscience	347

La fonctionnalité différentielle : épreuve initiale et quête	352
L'épreuve qualifiante : soumettre la brute	352
La quête	360
Destinateur, destinataire, objet	362
Adjuvants	365
Le commentaire explicite : juger le surhomme	369
La prédésignation : le flâneur, le détective et l'écrivain	376
Troisième partie Introduction	385
Chapitre 7 Scénographies et images de lecteur(s)	391
Une scénographie annoncée	393
Signaler la fiction	394
Orienter la lecture	396
Préfaces et textes à valeur préfacielle	397
Les termes du contrat de lecture	399
Une scénographie en action	404
Le savoir « sérieux » des mystères urbains	406
Guider le lecteur	408
Aux frontières du récit	412
La digression	413
La note	416
La double lecture	419
Adresses légitimes	421
Adresses suspectes	423
Le pouvoir du narrateur	424
Les attentes du lecteur	426
Mise à distance de la lecture naïve	432
L'épouvantail de la lecture pernicieuse	432
Les personnages de lecteurs	435
Chapitre 8 Relectures des mystères urbains	445
La complexification des types	446
Criminels exotiques et civilisés	447
Surhomme et femme séductrice	450
L'imitation caricaturale et la parodie	459
Un ton explicite	461
Un ton ambigu	465
La réactualisation	472
Des romans policiers	473
Un panorama de la criminalité urbaine	476
Nestor Burma et son lecteur	480
L'adaptation	484
Mélodramatiser les mystères urbains	489
La redécouverte	494
Singulariser la série : scène de crime et science	496
Criminels et clichés	502
Conclusion	513
Rétrospective	513

Chemins de traverse	521
Prolongements	525
<i>Bibliographie</i>	535
1- Corpus	535
2- Autres œuvres des mêmes auteurs	535
3- Autres œuvres littéraires	537
4- Autres œuvres	543
5- Ouvrages sur le corpus	548
6- Ouvrages théoriques et critiques	551
7- Journaux consultés	571
8- DVD	573
9- Sites web consultés	573

Remerciements

Je suis profondément redevable à plusieurs personnes qui ont rendu cette thèse possible.

Je veux d'abord souligner ma reconnaissance envers mes deux directeurs, Mme Lise Dumasy et M. Stéphane Vachon, pour la rigueur de leur lecture, pour leur patience, pour leur disponibilité et pour leurs suggestions toujours vivifiantes. Chacune de nos rencontres a stimulé mon enthousiasme pour la recherche et m'a encouragé à pousser plus loin.

Une autre voix a joué un rôle essentiel dans l'écriture de ma thèse, celle d'Alice, ma compagne. Première interlocutrice et première lectrice, elle a lu et relu chacune des nombreuses versions de chacun des chapitres et a vécu toutes les étapes qui ont conduit à la complétion de la thèse. Merci.

J'ai également eu le privilège de bénéficier de deux autres lectrices, parfois impitoyables, toujours patientes et dévouées; Sarah et Élisabeth, je vous remercie pour votre aide précieuse.

Mon entourage a aussi participé et contribué à mon travail. Cette implication a pris les formes les plus variées (parfois peu académiques) mais n'en a pas moins été indispensable. À mes parents, Ginette et René, et mes amis, merci pour une aide dont la portée n'a pas toujours été immédiatement perceptible.

Je tiens enfin à exprimer ma gratitude envers les membres du Département des Littératures de langue française de l'Université de Montréal et du laboratoire Traverses XIX-XXI de l'Université Stendhal – Grenoble 3 pour le cadre de recherche qu'ils m'ont procuré, de même qu'à remercier la Faculté des Études Supérieures de l'Université de Montréal et le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture pour leur soutien.

Introduction

La dimension répétitive inhérente à tout acte d'écriture (répétition lexicale, thématique, narrative) est abordée de façon radicalement différente selon les auteurs et selon les époques. Plusieurs écrivains du XX^e siècle ont, par exemple, exploré les potentialités du ressassement, notamment Samuel Beckett (1906-1989) et Italo Calvino (1923-1985)¹. Leurs efforts reconnus par la critique s'inscrivent dans des œuvres qui interrogent le genre romanesque. La redondance y est presque théorisée. Plus problématique, pour les auteurs et la critique littéraire, est une forme de répétition qui peut être involontaire et que nous appellerons, à la suite de Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, le *déjà-dit*². Décrivant une parole *usée*, celui-ci est l'objet d'une véritable aversion depuis le XIX^e siècle. Ne pensons qu'à l'ironie de Flaubert à l'endroit des formulations figées, ironie que révèle clairement son usage de l'adverbe « toujours » dans son *Dictionnaire des idées reçues* : « Ambition : *Toujours* précédée de folle quand elle n'est pas noble », « Aplomb : *Toujours* suivi de infernal ou précédé de rude³ ». On se rappelle aussi sa description du caractère répétitif et mécanique des romans que lit Emma Bovary⁴. Son cas est loin d'être exceptionnel :

[L]a conscience d'une usure des mots traverse le siècle, en tout cas celui des écrivains. De Stendhal à Flaubert, la question de la singularité du dire, en vers comme en prose, accompagne la conscience d'être écrivain face à la trivialité du commun, à la bêtise du nombre, à la force envahissante de l'opinion⁵.

1. Rappelons, par exemple, que le premier fait progresser la narration grâce aux redites et aux incessantes reformulations du narrateur dans *L'Innommable* (1953) et que le second construit son roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1981) sur la redondance créée par les nombreux incipits du roman.

2. Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, « 128 », 1997, p. 5.

3. *Le Dictionnaire des idées reçues*, dans Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Flammarion, « G.-F. », 1966, p. 334 et p. 335; nous soulignons.

4. « Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, dans *Œuvres*, édition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951 [1^{re} éd. : 1857], t. I, pp. 324-325).

5. Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 11.

Peu à peu, cette méfiance envers le *déjà-dit* deviendra un critère d'évaluation des œuvres et des auteurs : « Ce n'est plus le roman qui est facile, mais l'auteur lâche; ni le poème banal ou plat, mais le poète tricheur⁶ », parce que « l'auteur » et « le poète » profitent « de l'effet obtenu déjà par tels arrangements de mots, telles astuces littéraires⁷ ». Plusieurs lecteurs traquent ainsi les traces du *déjà-dit* – affirmant ne plus le supporter en raison de son usure excessive – et, lorsqu'ils le trouvent, ils reprochent aux « coupables » de renoncer à tout effort d'originalité. Aux soupçons de paresse et de tricherie s'en ajoute un autre, peut-être plus sérieux encore : l'auteur est-il dupe des formules figées qu'il utilise ?

Un tel consensus a pourtant de quoi surprendre, ne serait-ce que parce que la détermination de ce qui est ainsi « trop répété » pose d'emblée un problème car ne relève du *déjà-dit* que ce qui est perçu comme tel par un lecteur⁸. Autrement dit, qualifier un élément textuel de « figé » est une décision éminemment relative qui n'est ni universelle ni intemporelle. Elle repose sur une perception déterminée par l'appartenance à une culture, par la place occupée dans celle-ci et par la lecture. N'oublions pas non plus que, « [pour] banal que soit un lieu commun, il peut toujours avoir été *inventé* par qui le prononce : il s'accompagne même, en ce cas, d'un vif sentiment de nouveauté⁹ », qui ne sera cependant pas partagé par le lecteur ou l'interlocuteur. En fait, pour comprendre l'aversion généralisée envers le *déjà-dit* qui domine depuis le XIX^e siècle, il faut l'inscrire dans le contexte – littéraire mais aussi social – du culte de la singularité qui émerge après la Révolution française. Elle apparaît en effet en même temps que le romantisme. Pourtant, dès cette époque, des œuvres suscitent une interrogation qui n'est simple qu'en apparence : peut-on vraiment se différencier en répétant ?

6. Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, « NRF », 1941, p. 52.

7. *Ibid.*, p. 54.

8. *Ibid.*, pp. 115-116. Voir aussi Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 72.

9. Jean Paulhan, *op. cit.*, pp. 92-93.

Cette question constitue le point de départ de notre étude. Elle est toutefois tout aussi vaste que vague; il nous faut donc la préciser avant de pouvoir y apporter quelques éléments de réponse. C'est à ce travail préparatoire que nous consacrerons notre introduction. Nous rappellerons dans un premier temps le contexte au sein duquel émerge une répugnance très répandue chez les écrivains envers le *déjà-dit* afin de proposer une première formulation de notre problématique. Deux sections à vocation méthodologique nous servirons ensuite à déterminer la perspective et les notions nécessaires pour nous pencher sur les auteurs qui tentent de se singulariser au moyen du *déjà-dit*. Enfin, nous identifierons notre corpus et expliquerons en quoi il nous paraît particulièrement approprié pour notre étude. Nous pourrions alors poser avec précision notre problématique.

L' « ère du soupçon » envers le *déjà-dit*

Le premier tiers du XIX^e siècle est un moment charnière dans l'élaboration de la méfiance à l'égard du *déjà-dit*. On trouve, certes, auparavant des interrogations et des réticences envers l'abus des formules figées. Toutefois, l'effritement du règne du *déjà-dit* ne prend vraiment forme qu'au XVIII^e siècle, pour s'imposer ensuite comme une véritable « crise du langage chez les écrivains dans la société française postrévolutionnaire¹⁰ ». Il faut rappeler que, dans « la représentation qu'elle se donn[e] d'elle-même, la société d'Ancien Régime se défini[t] par des principes extérieurs ou transcendants aux individus qui la compos[e]nt¹¹ ». Dans un tel contexte, le ressassement et la conformité aux codes établis sont les dogmes respectés en littérature puisque « la distinction de l'inouï et du ressassé, de l'individuel et du public n'est pas pertinente¹² ». La situation change avec les bouleversements sociopolitiques qui agitent la France à partir de 1789 et qui mettent à mal l'idée d'une parole unique pour tous et régie par un principe d'autorité

10. Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 10.

11. Michel Condé, *La Genèse de l'individualisme romantique : esquisse historique de l'évolution du roman en France du XVIII^e au XIX^e siècle*, Tübingen, Max Niemeyer, 1989, p. 5.

12. Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, Paris, SEDES, 1982, p. 6.

transcendante¹³. Ce changement affecte la hiérarchie des « voix » qui s'expriment dans l'espace public, affaiblissant notamment le pouvoir religieux, ce qui crée un vide dont profite la représentation de l'écrivain :

[L]e Poète, chercheur, interprète et guide, est au centre du monde de l'esprit, dont le prêtre ne détient plus qu'une des versions possibles. Telle est la nouveauté qui fait du romantisme le signe d'un bouleversement profond¹⁴.

Ce « sacre de l'écrivain », selon l'expression de Paul Bénichou, tend à faire de celui-ci un « héros de l'esprit¹⁵ » dont la parole doit présenter une singularité qui légitime son rôle de guide. Chaque discours n'a donc pas « d'autre valeur que celle de l'individualité qui le soutient et l'autorise¹⁶ ». Dans ce contexte où « poésie et roman énonceront la singularité d'une âme, d'une émotion, d'un objet ou d'une circonstance, sans se soucier de la valeur ou de l'importance qui leur est ou non reconnue par les autres hommes¹⁷ », il apparaît clairement que le *déjà-dit* ne peut être considéré qu'avec méfiance.

L'idéal romantique, dont Paul Bénichou a décrit de façon admirable la formation entre 1750 et 1830, ne se cristallise cependant pas après les « Trois Glorieuses », ce qui occasionne une cruelle désillusion. La déception est d'une part politique, puisque plusieurs écrivains, « à la veille de la révolution de Juillet, s'étaient sentis porteurs et annonciateurs de l'avenir. Or, nous les trouvons, eux aussi, comme la gauche avancée à laquelle pourtant ils n'appartenaient généralement pas, inquiets et déçus¹⁸ ». Elle provient également de la nouvelle soumission de la littérature aux impératifs économiques :

L'écrivain croyait qu'il allait désormais parler à tous : il se retrouve seul, réduit à soliloquer. Il pensait que son discours, échappé des cercles

13. *Ibid.*, pp. 7-8.

14. Paul Bénichou, *Romantismes français I : Le Sacre de l'écrivain, Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1996 [1^{ère} éd.: *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973], p. 260.

15. *Ibid.*, p. 311.

16. Michel Condé, *op. cit.*, p. 11.

17. *Ibid.*, p. 13.

18. Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 391. Ce constat est largement répandu sous la plume des historiens; on le rencontre par exemple sous la plume d'Alain Vaillant (*La Crise de la littérature : romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005, p. 19).

étroits du mécénat, deviendrait universel : il fait office de fournisseur de textes, simple rouage à l'intérieur d'une industrie culturelle. Il voulait être le grand médiateur au centre de l'espace public en voie de constitution : il devient lui-même un producteur d'objets médiatisés par le monde complexe de l'imprimé public, périodique ou non¹⁹.

En effet, les modes de communication entre l'auteur et son public ont profondément changé. Les œuvres littéraires ne sont plus achetées que par les éditeurs et la presse, ce qui signifie qu'elles sont soumises à « une logique économique de production²⁰ ». Bien malgré eux, les écrivains entrent dans ce que Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant ont appelé « l'ère médiatique²¹ ».

Il s'agit d'un mouvement d'une grande ampleur qui touche, au cours de la décennie 1830, l'ensemble de la production écrite et qui s'est incarné dans la fondation en juillet 1836 du journal *La Presse* par Émile de Girardin (1806-1881), et dans celle, concomitante, du *Siècle* par Armand Dutacq (1810-1856). Soulignons que contribuent particulièrement à cet événement la « crise de la librairie²² » et l'augmentation de la publication d'œuvres littéraires dans les revues depuis 1828-1829²³. Lorsqu'Émile de Girardin introduit le roman dans la grande presse politique, il engendre des bouleversements qui changent profondément les pratiques d'écriture et, conséquemment, les modalités de reconnaissance de l'écrivain puisque

le journal est médiatique : il ne sert pas, comme l'éditeur traditionnel, à transférer une parole de la sphère privée à l'espace public, mais, tout entier et dès l'origine situé au cœur de cet espace public, il fonctionne comme un instrument de médiation et d'intermédiation entre les personnes²⁴.

19. Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 18.

20. *Ibid.*, p. 44.

21. Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, *1836 : l'an I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001.

22. René Guise, *Le Roman-feuilleton (1830-1848) : la naissance d'un genre*, thèse principale pour le Doctorat d'État, Université de Nancy, 1975, t. I, p. 569.

23. *Ibid.*, p. 88. Sur ce sujet, voir aussi, notamment, Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques : être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2003, pp. 328-331.

24. Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 11.

Autrement dit, l'œuvre littéraire devient « une marchandise médiatisée par le journal et soumise au jeu de l'offre et de la demande²⁵ ». Cette subordination à une logique économique conduit de plus en plus d'écrivains²⁶ à écrire en cherchant à satisfaire les demandes du public. Si, selon Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), « de tout temps, la littérature industrielle a existé²⁷ », elle a pris depuis la Restauration des proportions inédites²⁸. Sainte-Beuve affirme que les œuvres pâtissent de ce que le credo de leurs auteurs se résume à « vivre en écrivant²⁹ » parce que, pour ce faire, ils doivent « redoubl[er] de vains mots, de descriptions oiseuses, d'épithètes redondantes : le style s'est étiré dans tous ses fils comme les étoffes trop tendues³⁰ ».

Vivre de sa plume devient d'autant plus tentant que le succès populaire permet à quelques auteurs d'atteindre la richesse et la gloire (cette réussite peut dissimuler aux yeux de certains les contraintes et l'aliénation qui l'accompagnent). Se développe une représentation de l'écrivain qui ne dissimule pas la dimension « alimentaire » de son activité et qui s'oppose ainsi à l'image idéalisée du poète romantique comme guide spirituel écrivant exclusivement par vocation³¹. Selon Sainte-Beuve, l'auteur qui veut vivre bien grâce aux revenus de ses œuvres, « s'exagérant son importance, se met à évaluer son propre génie en sommes

25. Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 194. Voir aussi : « Dans la France bourgeoise de Louis-Philippe, s'ébauche ainsi le premier système médiatique, c'est-à-dire un système de communication où la médiation finit par oblitérer les personnes qu'elle a pour charge de mettre en relation et où le fonctionnement optimal du canal importe plus que la nature du message » (p. 44).

26. Pour une discussion de la proportion des auteurs au sein de la population, proportion nettement plus importante en 1830 que dix ans avant ou après, voir notamment James Smith Allen *Popular French Romanticism : Authors, Readers and Books in the 19th Century*, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press, 1981, pp. 82-87; et Nathalie Heinich, *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, pp. 132-136.

27. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, t. XIX, 1^{er} septembre 1839, p. 685, reproduit dans Lise Dumasy (dir.), *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique. Un débat précurseur, 1836-1848*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, « Archives critiques », 1999, p. 27.

28. *Ibid.*, p. 26.

29. *Ibid.*, p. 29.

30. *Ibid.*, p. 35.

31. Paul Bénichou écrit : « En se mettant sous le signe de l'Art, les poètes l'établissaient comme principe par lui-même souverain, délié de tout vasselage à l'égard des autres valeurs consacrées, connaissance ou moralité : l'Art, qui ne prétend pas s'opposer à elles, relève pourtant d'une inspiration propre qui les dépasse » (*op. cit.*, p. 373).

rondes³² ». En conséquence, la « littérature industrielle » établit le public comme seule instance d'appréciation puisque la « valeur » de l'œuvre, devenue économique, se mesure à son succès. L'aversion pour le *déjà-dit* se construit donc dans le contexte d'une scission irréversible, annoncée dès le XVIII^e siècle, entre « le petit cercle d'esprits éclairés » et « l'opinion du nombre³³ ». La question du public est ainsi au cœur de la méfiance envers le *déjà-dit*.

Dans « Le marché des biens symboliques », Pierre Bourdieu souligne que l'autonomisation du champ littéraire au XIX^e siècle devient possible à mesure que se constitue un public plus étendu et plus diversifié, que se multiplient les productions et que se créent différentes instances de consécration³⁴. Le champ littéraire s'organise de façon à fonctionner sans être subordonné à des facteurs ou autorités extérieurs et il atteindrait, selon Pierre Bourdieu, « [d]ans la deuxième moitié du XIX^e siècle [...] un degré d'autonomie qu'il n'a jamais dépassé depuis³⁵ ».

La perspective que nous offre l'analyse de Pierre Bourdieu met particulièrement bien en lumière les connotations négatives qui se greffent au *déjà-dit* sous la monarchie de Juillet. Le rapport au public devient problématique parce que le succès populaire constitue pour certains une instance de consécration et pour d'autres un critère disqualifiant³⁶. Selon la réflexion de Pierre Bourdieu, cette division oppose deux régimes d'écriture. D'une part un système de production restreinte qu'incarne la vision romantique de l'écrivain et de l'écriture. Dans ce

32. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », dans *op. cit.*, p. 28.

33. Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, pp. 21-22.

34. Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 50.

35. Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points », 1998 [1^{re} éd. : 1992], p. 358. Le sociologue souligne que ce mouvement a des racines anciennes : « Cette transformation qui conduit à la constitution d'un champ artistique relativement autonome et à l'élaboration corrélatrice d'une définition nouvelle de la fonction de l'artiste et de son art commence dans la Florence du XV^e siècle, avec l'affirmation d'une légitimité proprement artistique, c'est-à-dire du droit des artistes à légiférer absolument dans leur ordre, celui de la forme et du style, en ignorant les exigences externes d'une demande sociale subordonnée à des intérêts religieux ou politiques » (*loc. cit.*, p. 51).

36. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 141.

régime, l'auteur doit « faire date » et se démarquer des positions occupées par les autres écrivains. L'originalité y est primordiale³⁷. D'autre part, s'impose un système de grande production dans lequel il importe de répondre aux attentes et de satisfaire les demandes du public, ce qui nécessite le recours au *déjà-dit*. La condamnation des éléments textuels *empruntés* ne relève donc pas simplement de la jalousie d'écrivains incompris envers ceux qui prospèrent en situation de marché. Il faut y voir une des conséquences de l'affrontement de deux pratiques de l'art en général et de la littérature en particulier. Le *déjà-dit* est au cœur de ce conflit culturel du XIX^e siècle qui demeure bien vivant encore aujourd'hui³⁸.

On constate que la perception négative du *déjà-dit*, qui est incompatible avec l'originalité au cœur du romantisme, repose sur l'idée qu'il *ne surprend pas* : il se contenterait de contribuer à répondre aux attentes de lecteurs peu exigeants. Cependant, ce n'est pas nécessairement le cas : le *déjà-dit* est par définition connu mais il peut surgir là où on ne l'attend pas. Un auteur peut user d'un embrayeur qui crée du *déjà-dit* relevant de différentes traditions littéraires ou culturelles et l'insérer dans un contexte qui ne cadre pas avec celles-ci. Ce déplacement et les liens et les inflexions ainsi créés deviennent la source d'une originalité. Raccourci d'écriture, le *déjà-dit* peut enrichir la lecture lorsqu'il forme des combinaisons inusitées. Cette potentialité est aisément discernable aujourd'hui et, nous l'avons évoqué, plusieurs auteurs du XX^e siècle en ont usé. Certains écrivains du XIX^e siècle ont aussi exploité la richesse de la répétition, précisément lorsque se développe la méfiance envers celle-ci, ce qui oblige à repenser le regard porté sur le *déjà-dit* et ses usages. Pour apprécier les efforts de ces auteurs, il est nécessaire d'explicitier ce concept.

37. *Ibid.*, p. 259. Pierre Bourdieu explicite le processus ainsi : « Mais le privilège accordé à la “jeunesse”, et aux valeurs de changement et d'originalité [...] exprime aussi la loi spécifique du changement du champ de production, à savoir la dialectique de la distinction : celle-ci voue les institutions, les écoles, les œuvres et les artistes qui ont “fait date” à tomber au passé, à devenir classiques ou déclassés » (*ibid.*).

38. Lise Dumasy souligne qu'en ce qui concerne les récriminations envers les œuvres qui connaissent le succès auprès du plus grand nombre, les temps n'ont pas changé : « On pourrait s'étonner de trouver présentes et exprimées dès les années 1840 l'ensemble des attaques contre les médias et les compromissions commerciales de l'art auxquelles nous assistons de nos jours, alors que l'expansion des médias n'est alors quasiment qu'une virtualité » (*op. cit.*, p. 21).

Clichés langagiers et topiques

La notion de *déjà-dit* s'emploie à propos d'éléments textuels qui se distinguent par un caractère *emprunté, usé*. Leur intégration semble maladroite parce qu'elle se laisse percevoir par le lecteur et fait ainsi entrevoir un autre texte, un autre discours. Le *déjà-dit* relève donc du *préconstruit*, défini comme « la trace, dans l'énoncé, d'un discours antérieur [qui] s'oppose donc à ce qui est construit au moment de l'énonciation³⁹ ». Ajoutons que le *préconstruit* est formé à partir du discours social⁴⁰. Conséquemment, le *déjà-dit* en relève aussi, ce qui lui confère un important potentiel intertextuel et interdiscursif.

Le *déjà-dit* est un « effet » éprouvé, un jugement arbitraire que le lecteur porte sur un segment textuel. Pour étudier une notion si diffuse, il s'avère donc judicieux d'en repérer des manifestations concrètes : l'une des plus révélatrices est l'utilisation de « clichés⁴¹ ». Ruth Amossy et Elisheva Rosen écrivent que, « toujours ressent[i]

39. Sonia Branca-Rosoff, « Préconstruit », dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 464. La signification du « préconstruit », qui reformule les théories de la présupposition d'Oswald Ducrot (voir particulièrement *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, « Savoir », 1972), a beaucoup évolué et Marie-Anne Paveau va même jusqu'à parler de son « affaiblissement » (*Les Prédiscours : sens, mémoire, cognition*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2006, p. 64). Selon Régine Robin, « le préconstruit renvoie à ce que chacun sait, aux contenus de la pensée du “sujet universel”, à ce que chacun dans une situation donnée peut voir et entendre, aux contenus du “contexte situationnel” présumé par la communication. Le préconstruit renvoie aux représentations et en particulier à l'image de “la réalité”, à l'évidence empirique » (*Histoire et linguistique*, Paris, Armand Colin, « Linguistique », 1973, p. 106). Paul Henry, lui, décrit le préconstruit comme « l'effet subjectif d'antériorité, d'implicitement admis » (« Constructions relatives et articulations discursives », *Langages*, n° 37, 1975, p. 97).

40. À l'orée de son ouvrage fondateur *1889 : un état du discours social*, Marc Angenot propose la définition suivante du discours social : « [T]out ce qui se dit et s'écrit dans un état de société; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques. [...] Ou plutôt, appelons “discours social” non pas ce tout empirique, cacophonique à la fois et redondant, mais les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* – le narrable et l'opérable – et assurent la division du travail discursif » (*1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, « L'Univers des discours », 1989, p. 13).

41. Dans *Stéréotypes et clichés : langue, discours et société*, Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot proposent un inventaire fouillé des principales appellations qui touchent au *déjà-dit* : notamment « poncif », « lieu commun », « idée reçue », « cliché » et « stéréotype ». Leur examen attentif permet de mieux distinguer ces différentes notions (voir leur chapitre « Histoire des notions », *op. cit.*, pp. 9-29).

comme un emprunt, le cliché donne à voir le discours de l'Autre : une parole diffuse et anonyme qui est le bien de tous et porte la marque du social⁴² ». Il n'est toutefois pas limité à des expressions langagières. Une mise au point s'impose afin d'apprécier la portée de la notion de « cliché ».

Fréquemment employé dans la critique littéraire, le mot « cliché » est apparu au XIX^e siècle dans le domaine de l'imprimerie alors en plein essor grâce aux multiples innovations techniques apportées aux presses⁴³ et à l'introduction de nouveaux procédés comme la lithographie. Les imprimeurs augmentent aussi leur productivité grâce à la « stéréotypie » – ou « clichage⁴⁴ » – produisant une planche, appelée indifféremment « stéréotype » ou « cliché », qui permet de fabriquer plus facilement et plus rapidement un grand nombre de copies d'un original. À force d'être utilisé, le « cliché » s'use, ce qui entraîne une perte de qualité dans la reproduction. Ces caractéristiques, symptomatiques d'une logique d'efficacité et de productivité, sont à l'origine d'un déplacement sémantique vers « un sens figuré qui désigne péjorativement l'usure de l'expression verbale⁴⁵ ».

Si « stéréotype » et « cliché » furent synonymes, ce n'est plus le cas aujourd'hui et il est nécessaire de bien distinguer ces deux notions. Sous la monarchie de Juillet, plusieurs auteurs utilisent le participe passé « stéréotypé » non pas simplement dans l'acception d'une reproduction mécanique mais pour caractériser un élément *emprunté*, par exemple Eugène Sue dans *Atar-Gull* (1831) : « Sa bouche conservait toujours ce sourire stéréotypé⁴⁶ ». Le sens du participe passé

42. Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *op. cit.*, p. 17.

43. Notamment l'utilisation de la vapeur pour actionner la presse, instaurée par Friedrich Konig et Andreas Bauer (1813) ou l'introduction de la presse rotative automatisée par Richard Hoe (1842).

44. Le « clichage » consiste à « couler de la matière fondue dans l'empreinte qu'on a prise d'une page composée en caractères mobiles; ce qui donne par le refroidissement un bloc présentant le même relief que les lettres mêmes » (notice « Clicher » du *Dictionnaire de la langue française* (1863-1872) d'Émile Littré).

45. Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 11.

46. Eugène Sue, *Romans de mort et d'aventures*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993 [1^{re} éd. *Atar-Gull* : 1831], p. 248.

évolue au XX^e siècle alors que se développe le substantif « stéréotype » dans les sciences humaines. Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot écrivent que

[c'] est le publiciste américain Walter Lippmann qui a le premier introduit la notion de stéréotype dans son ouvrage *Opinion publique* en 1922. Il désigne par ce terme emprunté au langage courant les images dans notre tête qui médiatisent notre rapport au réel. Il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante⁴⁷.

Aujourd'hui, dans le langage usuel, on en fait une « opinion toute faite, réduisant les singularités⁴⁸ » (et « stéréotypé » est employé comme dérivé de ce substantif). Pour les sciences humaines, le stéréotype relève du préconstruit et doit être pensé comme une représentation collective qui n'est pas nécessairement une simplification abusive. Puisqu'il n'est pas une construction textuelle mais une image mentale, le « stéréotype » ne désigne pas la trace concrète, dans l'œuvre, du *déjà-dit* que nous cherchons à étudier.

Sous la monarchie de Juillet, le participe passé « cliché », lui, n'est pas employé pour traiter de *l'usure verbale*. C'est plutôt le substantif « cliché » qui sera utilisé pour désigner un élément figé à partir du Second Empire. La première occurrence que nous avons trouvée provient du roman *Charles Demailly* : « [I]l terminait par la phrase usuelle, sorte de cliché qui fait partie du fonds de tous les critiques présents et passés⁴⁹ ». Utilisé au sens figuré, le mot « cliché » resurgit sous la plume d'auteurs aussi divers que Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), Victor Hugo (1802-1885) et Joris-Karl Huysmans (1848-1907)⁵⁰. Cet emploi de « cliché », défini

47. Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 26.

48. Notice « Stéréotype » du *Petit Robert de la langue française* (2001).

49. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, Paris, Flammarion, « GF », 2006 [1^{re} éd. : 1860], p. 229. Les Goncourt utilisent aussi « cliché » dans leur journal : « discours grossiers, communs, remplis de clichés, mais toujours pleins d'à-propos » (*Journal : mémoires de la vie littéraire*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, 2 août 1864, t. I, p. 1 089).

50. Henri-Frédéric Amiel écrit : « Du reste, avant ou après cette occasion le mot s'est tellement répété qu'il en est devenu quasi usuel, sinon déjà cliché » (*Journal intime de l'année 1866*, Paris, Gallimard, « NRF », 1959, 15 septembre, p. 448). Victor Hugo utilise le mot « cliché » en 1881 dans *Les Quatre vents de l'esprit* : « Je sais que dans la bible on trouve ce cliché, La fin du monde; mais la science a marché » (*Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, t. VI (*Poésies III*), p. 1 163). Joris-Karl Huysmans s'en sert dans ses critiques du salon de 1879 (« Il serait grand temps de remiser ce vieux cliché qu'on nous sort tous les ans : la sculpture est la gloire de la France ») et de 1880 (« Et tous sont pourtant de grands artistes, si j'en crois les clichés débités, tous

non seulement « comme une formule banale, mais comme une expression figée, répétable sous la même forme⁵¹ », s'impose comme un concept théorique dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Il devient progressivement un « objet du discours critique⁵² », comme en font foi les occurrences repérables dans différents travaux consacrés à la grammaire et à la stylistique, notamment ceux de Remy de Gourmont et d'Antoine Albalat⁵³. Ces auteurs privilégient un « art d'écrire » proscrivant les clichés dont l'abus, voire la simple utilisation, exprime « un cerveau anonyme et [un] parfait servilisme intellectuel⁵⁴ ». Ce n'est qu'à partir des *Fleurs de Tarbes* (1941) de Jean Paulhan que se développe un discours moins catégorique.

Si plusieurs romanciers et critiques évoquent, et le plus souvent dénoncent, le cliché, il ne faut pas en conclure que tous parlent exactement du même phénomène. Les ramifications du terme « cliché » en font un objet protéiforme « dont la variabilité peut paraître déroutante [et qui] déborde éternellement, de par sa nature même, les descriptions formelles et les circonscriptions structurales qui s'efforcent [...] de le fixer une fois pour toutes⁵⁵ ». Deux raisons expliquent ce caractère fuyant. La première est que le jugement qui le signale est inévitablement relatif (ce qui est banal pour un observateur ne l'est pas nécessairement pour un autre). Le cliché est donc à envisager comme une limite théorique asymptotique vers laquelle on peut tendre mais qui demeure inatteignable de façon absolue et consensuelle. La seconde explication est que différents critiques ont élargi le spectre des formes que peut prendre le cliché : ils ne le limitent pas à ce que l'on peut appeler des « fleurs de rhétorique », des expressions langagières figées; ils y incluent des « structures thématiques et narratives du récit⁵⁶ ». Ainsi, Laurent Jenny, étudiant *Impressions*

les ans, à la même époque » (*L'Art moderne*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1976, p. 93 et p. 146).

51. Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 12.

52. *Ibid.*

53. Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française : la déformation, la métaphore, le cliché, le vers libre, le vers populaire*, Paris, Mercure de France, 1899, 323 p.; Antoine Albalat, *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, A. Colin et Cie, 1899, 326 p.

54. Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 305.

55. Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *op. cit.*, p. 8.

56. Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 61.

d'Afrique (1910) de Raymond Roussel, fait des clichés des « systèmes de signification » « omniprésents à tous les niveaux du texte⁵⁷ ». Il décrit l'utilisation roussellienne de différents clichés thématiques – comme le naufrage et la rencontre avec des Sauvages dans le roman d'aventures – et narratifs – les amours illégitimes punies⁵⁸. Cette approche critique, que l'on rencontre également, par exemple, sous la plume d'Anne Herschberg-Pierrot qui pose l'existence de « clichés narratifs⁵⁹ », se révèle fort intéressante pour nous.

Afin d'apprécier l'inédit au sein du ressassement, nous pouvons ainsi étudier l'utilisation de clichés qui peuvent être « langagiers » (c'est-à-dire des formulations figées) ou « topiques » (c'est-à-dire des scénarios et des procédés narratifs convenus). Nous posons cette distinction pour une raison heuristique qui nous permet d'aborder le *déjà-dit*, langagier et narratif, au moyen d'une seule notion, laquelle se révèle parfaitement appropriée pour répondre à notre interrogation initiale : comment se différencier en répétant ? En effet, la critique consacrée au cliché a développé différents concepts efficaces pour rendre compte du ressassement et de l'originalité qui peut en résulter. Pour nous en convaincre, examinons les fonctions du cliché.

Fonctions du cliché

Rappelons-le, le texte qui utilise un cliché « est d'emblée un suspect. Il faut donc qu'il y mette sa *marque*. Il faut jouer du cliché, en avoir conscience et le montrer⁶⁰ ». Le locuteur peut attribuer différents rôles à ce qui se révèle être un nœud textuel doté de multiples significations. Cherchant à élucider ses fonctions, Anne-Marie Perrin-Naffakh distingue « trois réalisations » du concept qui nous

57. Laurent Jenny, « Structure et fonctions du cliché », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 495 et p. 497.

58. *Ibid.*, pp. 499-501.

59. Anne Herschberg-Pierrot, « Problématique du cliché », *Poétique*, n° 43, 1980, pp. 337-338.

60. Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, p. 104.

occupe : le « cliché ornemental, [le] cliché de référence et [le] cliché renouvelé⁶¹ ». Elle organise ces « réalisations » selon un ordre qui correspond « à une subtilité croissante des emplois⁶² », le renouvellement étant la fonction la plus complexe qu'un locuteur peut faire jouer au cliché. Avant de reprendre les principaux éléments de son classement, précisons que celui-ci porte sur les clichés langagiers. En fait, nous ne connaissons pas d'appareil théorique spécifiquement développé pour l'étude des fonctions des clichés topiques. Néanmoins, les concepts proposés par Anne-Marie Perrin-Naffakh et par les critiques dont nous examinerons ici les travaux s'appliquent parfaitement aux scénarios et aux procédés convenus que sont les clichés topiques. En conséquence, le cadre théorique – ou plutôt la perspective théorique, puisque sa présence sera implicite dans notre réflexion – que nous allons ici construire au moyen des recherches consacrées aux clichés langagiers nous permettra aussi d'apprécier les manifestations narratives du *déjà-dit*.

Le cliché ornemental est utilisé d'abord, et parfois exclusivement, pour « fournir à l'énoncé un supplément de valeur esthétique⁶³ ». Son rôle relève d'un « habillage, [d'un] art de faire paraître l'élocution plus majestueuse ou plus gracieuse, [d'un] agrément⁶⁴ ». Il s'agit d'un emploi qui semble presque « naïf » à l'ère du soupçon envers le *déjà-dit*. Tout en lui conservant cette fonction, l'auteur peut lui en ajouter une seconde : créer des relations intertextuelles ou interdiscursives. Il en fait ainsi un cliché de référence qui orne le texte et qui sert « à rappeler, soit une situation de parole, soit un ou plusieurs autres textes⁶⁵ ». Une mise à distance sous-tend cette utilisation; le plus souvent, l'auteur signale une formulation convenue ou l'attribue à un personnage pour colorer son langage. Cette distanciation peut devenir, dans certains cas, un renouvellement du cliché, troisième

61. Anne-Marie Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne : nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985, p. 29.

62. *Ibid.*, p. 281.

63. *Ibid.*, p. 282.

64. *Ibid.*, p. 284.

65. *Ibid.*, p. 419. Anne-Marie Perrin-Naffakh précise que cet emploi « évoque l'appartenance à une catégorie sociale quand il reproduit des façons de dire reconnaissables comme étant caractéristiques d'un milieu » (pp. 428-429).

type de « réalisation » relevé par Anne-Marie Perrin-Naffakh. Le procédé figé est employé de façon à le doter d'une « expressivité égale, voire supérieure, à celle d'une figure nouvelle⁶⁶ ». Les modifications peuvent être formelles – ajouter un élément au cliché ou encore en supprimer ou en permuter un ou plusieurs constituants –, ou contextuelles – l'insérer dans un cadre qui semble inapproprié et le renouveler par ce contre-emploi. Anne-Marie Perrin-Naffakh affirme que les écrivains du XX^e siècle ont abondamment exploré cette voie mais qu'ils ont « peut-être surestimé les vertus et surexploité les effets⁶⁷ » du renouvellement du cliché.

Il importe en effet de ne pas voir cette troisième et dernière fonction comme la seule produisant la richesse de la formule figée. Michael Riffaterre souligne que,

[q]uelle que soit l'importance du renouvellement du cliché comme source d'originalité stylistique, le cliché, pour jouer le rôle actif d'un contraste créateur d'expressivité n'a nul besoin d'être renouvelé, puisque c'est la perception de sa banalité même qui lui permet de jouer ce rôle⁶⁸.

Michael Riffaterre précise que le cliché « présente ce paradoxe d'être un agent d'expressivité à cause des caractéristiques mêmes qui font que la critique le considère comme un défaut⁶⁹ ».

Nous trouvons dans le travail de Michael Riffaterre quelques précisions éclairantes. Mentionnons en premier lieu qu'il soutient une acception large du cliché : il ne considère pas que celui-ci ne peut être employé que dans un discours caractérisé par un niveau de langage élevé, à la différence d'Anne-Marie Perrin-Naffakh⁷⁰, laquelle récuse, à toutes fins pratiques, la possibilité d'un cliché « populaire » utilisé simplement comme ornementation. Pour Michael Riffaterre, l'emploi « naïf » consiste « à rappeler le genre » d'où le cliché provient et peut donc indiquer un caractère tout aussi bien littéraire que populaire (dans ce dernier cas, le

66. *Ibid.*, p. 563.

67. *Ibid.*, p. 644.

68. Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, pp. 180-181.

69. *Ibid.*

70. Anne-Marie Perrin-Naffakh, *op. cit.*, p. 58.

cliché ajoute « une touche de verdeur réaliste⁷¹ »). Retenons ensuite que, selon Michael Riffaterre, la mise à distance du cliché pour montrer que celui-ci n'est pas utilisé naïvement peut provenir de commentaires, de signaux typographiques ou de la construction du récit⁷². Enfin, ce critique insiste sur la relation que crée cette distanciation : elle provient toujours du rapport avec le « cliché primitif ». En effet, « c'est dans les limites d'un modèle que le renouvellement est perçu, c'est de l'écart par rapport à ce modèle qu'il tire son efficacité⁷³ ». Lorsqu'un lecteur repère un cliché mis à distance, il le comprend dans la relation avec ce qu'aurait été son utilisation purement ornementale (ou sa forme naïve, si le cliché a été modifié) et, ce faisant, il prend conscience du travail du locuteur.

Le classement de ces fonctions en trois catégories qui se superposent – on le retrouve également chez d'autres critiques⁷⁴ – est tributaire de la présence ou de l'absence de signaux permettant au lecteur de comprendre comment et pourquoi le locuteur utilise les clichés. Ces signaux peuvent parfois être explicites – les marques typographiques évoquées par Michael Riffaterre – mais sont souvent implicites. En fait, pour les percevoir, il faut tenir compte de l'attitude du texte face au cliché; selon le traitement que le locuteur impose à ce dernier, il peut mettre en évidence l'une des trois fonctions présentées plus haut, même si elles demeurent inextricablement imbriquées.

Ruth Amossy et Elisheva Rosen ont étudié ces « modalités selon lesquelles le texte manipule les clichés⁷⁵ ». Elles les organisent en stratégies discursives et identifient deux pôles extrêmes : *l'évacuation*, soit « l'obsession de l'écrivain

71. Michael Riffaterre, *op. cit.*, p. 171.

72. *Ibid.*, p. 177.

73. *Ibid.*, pp. 167-168.

74. Jean-Louis Dufays l'utilise à propos des stéréotypes : « Partant des modes d'énonciation, j'étudierai successivement les trois grands usages qu'un écrivain peut faire de la stéréotypie – la participation (1^{er} degré), la mise à distance (2^e degré), et les traitements ambigus et ambivalents (3^e degré) – en distinguant pour chacun de ces usages les fonctions qu'ils sont censés exercer sur le lecteur et les effets imprévus auxquels ils peuvent donner lieu » (*Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, p. 235).

75. Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *op. cit.*, p. 22.

incessamment occupé à censurer son texte, à gommer toute émergence de figure usée⁷⁶ », et la *saturation*, qui consiste à produire un discours qui n'est constitué que de clichés. Elles détaillent ensuite quatre stratégies intermédiaires : *refouler* le cliché – c'est-à-dire en percevoir la portée mais refuser de l'exploiter –, le *recupérer* en le dénonçant dans le discours de l'autre, *l'assumer* sans permettre au lecteur de bien cerner l'utilisation qui en est faite (l'auteur empêche le lecteur de décider s'il est dénoncé dans le discours de l'autre ou employé comme citation) et *l'exploiter*, c'est-à-dire miser sur sa fonction citationnelle « non seulement comme une dimension critique inévitable dans laquelle on se doit d'œuvrer, mais aussi comme une possibilité offerte à l'écriture de manipuler le langage⁷⁷ ». S'il paraît abusif de parler de correspondances absolues avec le classement d'Anne-Marie Perrin-Naffakh, on peut dire que refouler le cliché – tout comme chercher à l'évacuer –, c'est le cantonner à l'ornementation alors que le récupérer et l'assumer permettent de combiner l'ornementation et la référence. Enfin, exploiter le cliché, ou en saturer le texte, visent plutôt à le renouveler, à lui procurer une richesse inédite, sans pour autant faire abstraction de ses deux premières fonctions (celles du cliché ornemental, cliché de référence).

Sans affirmer que dès qu'un auteur utilise une figure figée il en propose une réflexion théorique, Ruth Amossy et Elisheva Rosen ont bien montré que la présence d'un cliché peut avoir un impact profond sur l'économie du texte qui l'emploie. Pour apprécier le phénomène, il faut se pencher sur la programmation du texte dans « le choix et l'utilisation qu'il effectue des clichés. Il y va donc bien d'une tactique, tantôt délibérée et voyante, tantôt occultée ou involontaire⁷⁸ ». Développant cette idée, Ruth Amossy et Elisheva Rosen soulignent l'existence de « clichés de genre⁷⁹ », qui sont des conséquences des « cahiers des charges⁸⁰ » imposés par la forme littéraire choisie par le locuteur.

76. *Ibid.*, p. 144.

77. *Ibid.*, p. 145.

78. Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *op. cit.*, p. 22.

79. *Ibid.*, pp. 112-113.

Puisque nous cherchons à apprécier comment l'inédit peut être produit par et dans le ressassement, nous serons, dans nos analyses, particulièrement attentif à des constructions qui profitent, selon le classement d'Anne-Marie Perrin-Naffakh, des fonctions de référence et de renouvellement du cliché et qui optent, selon les concepts proposés par Ruth Amossy et Elisheva Rosen, pour une stratégie narrative consistant à « exploiter » ce dernier (et, dans une moindre mesure, à l' « assumer » ou à le « récupérer »). C'est dire que nous nous consacrerons à l'examen des procédés employés par les œuvres pour mettre à distance et renouveler des clichés en les modifiant et en les recontextualisant. Pour ce faire, nous croiserons des approches variées (historique, culturelle, narrative, lectoriale) dans un cadre méthodologique que nous construirons progressivement au fil de nos analyses.

Un terreau fertile

Parmi les œuvres qui paraissent exiger et / ou proposer une forte dose de redondance, nous avons choisi de nous pencher sur la production romanesque qui a agi comme principal repoussoir lors de l'émergence historique, au XIX^e siècle, de l'aversion pour le *déjà-dit* : les premiers grands succès feuilletonesques de la monarchie de Juillet. Leurs détracteurs les accusent de se complaire dans la facilité et de se répéter de façon éhontée. En raison de la production abondante des auteurs concernés, la critique a développé à leur sujet des appellations comme « littérature industrielle », « littérature à vapeur » ou « école des romanciers improvisateurs »⁸¹. Elle reproche au roman-feuilleton d'abuser de raccourcis d'écriture et de formules

80. Voir à ce sujet Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Librairie Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », n° 211, 1983, p. 22. Jean-Claude Vareille a repris cette notion pour étudier la construction narrative des romans-feuilletons (voir notamment *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1989, p. 11 et p. 90).

81. Nous avons vu que la première expression est tirée d'un article de Sainte-Beuve qui est devenu un jalon important dans la critique du roman-feuilleton (voir note 28). Alfred Nettement (1805-1869) a proposé « littérature à vapeur » (*Études sur le feuilleton-roman*, Paris, Perrodil, 1845-1846, t. I, p. 221) tandis que Cuvillier-Fleury (1802-1887) utilise la formule « école des romanciers improvisateurs » dans un article intitulé « M. Eugène Sue. *Le Morne-au-Diable ou l'Aventurier* » (paru dans le *Journal des débats* du 14 juin 1842 et reproduit dans Lise Dumasy, *op. cit.*, pp. 65-79; l'expression est employée à la page 67).

narratives toutes faites. Ces critiques sont à penser dans le cadre des attaques contre la littérature qualifiée alors de « moderne », c'est-à-dire la littérature romantique. Lise Dumasy a bien souligné que les charges contre le « roman moderne » et le roman-feuilleton utilisent le plus souvent les mêmes armes et véhiculent les mêmes « clichés » :

[L'] industrialisation (plus d'artistes, mais des "ouvriers", l'art devenu marchandise), la production massive avec baisse de qualité, la rupture avec la tradition (rupture jugée "révolutionnaire"), le divertissement et l'imagination préférés par les artistes à la réflexion et à la raison, la peinture du laid et du vicieux, l'absence de sens moral. Cette identité dans les critiques suffirait à montrer que le roman que l'on rejette sous les espèces du feuilleton est bien le roman moderne, romantique⁸².

Nous aurions donc tort de considérer les premiers romans-feuilletons comme de simples productions machinales et mécaniques :

Les grands romans-feuilletons de la Monarchie de Juillet ne sont pas des productions de faiseurs [...]. Dumas, Sue et Féval sont de fortes personnalités et des écrivains. En "inventant" le roman-feuilleton, s'ils ont sacrifié à une certaine esthétique élitiste de la forme littéraire, ils ont avant tout fait œuvre de romanciers, d'hommes de lettres⁸³.

Écrits par des auteurs qui, tout en utilisant des clichés pour satisfaire les impératifs du genre, cherchent à se distinguer et à se faire un nom, les romans-feuilletons de la monarchie de Juillet se révèlent donc très féconds pour notre projet.

Les études les plus approfondies sur l'utilisation du cliché dans le roman-feuilleton proviennent plutôt d'ouvrages qui se consacrent à ce mode de publication que de travaux qui étudient le cliché lui-même⁸⁴. Parmi les plus importantes⁸⁵, celles

82. Lise Dumasy, *op. cit.*, p. 44.

83. Jean-Pierre Galvan, *Paul Féval : parcours d'une œuvre*, Amiens et Paris, Encrage et Les Belles lettres, « Références », 2000, p. 17.

84. Dans les ouvrages qui ont été cités jusqu'ici, mentionnons le travail de Ruth Amossy et d'Elisheva Rosen sur *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue dont elles font un exemple emblématique de la « littérature de masse » (*op. cit.*, p. 50). Dans *Stéréotypes et clichés*, on trouve une remarque qui peut servir de caution à notre démarche : « Les textes désignés comme paralittéraires ne misent pas nécessairement sur l'incapacité du destinataire à repérer les schèmes collectifs figés et les figures usées » (*op. cit.*, p. 79).

85. Sans nous lancer dans une revue exhaustive, mentionnons l'article de Lise Queffélec-Dumasy « De quelques problèmes méthodologiques concernant l'étude du roman populaire » (dans Roger Bellet et Philippe Régnier (dir.), *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1997, pp. 229-267), qui fait de la redondance « la principale figure organisatrice de cet univers de signes » (p. 242) qu'est le roman

de Jean-Claude Vareille ont spécifiquement étudié la question de l'utilisation du cliché dans le roman-feuilleton, soulignant

[qu'à] force d'être répété, le cliché va se trouver pris dans le dynamisme général de la langue et de son procès, qui vont le *travailler* et le *transformer*. Sortant du cercle de la répétition et de la redondance, revivifié par l'énergie créatrice, il va devenir une machine à changer les mots et l'imaginaire. Cliché, il va produire, en se déployant, autre chose que de purs et simples clichés⁸⁶.

Le terme « transformer » indique un changement d'intensité : « Le cliché travaillé, c'est encore du cliché; *non pas sa négation, son accentuation*⁸⁷ ». On rencontre le même constat chez Michel Nathan :

Le clin d'œil très ostensible qui, dans la charge, accompagne le jeu n'en change pas fondamentalement la nature. C'est la même balle qu'on se renvoie et l'on s'adresse souvent au même public. Placé ou non entre guillemets, le regard fatal reste un cliché qu'apprécient seuls, au premier ou au second degré, les amateurs de feuilletons⁸⁸.

Il s'agit, sous une autre appellation, de ce que Anne-Marie Perrin-Naffakh et Michael Riffaterre nomment le « renouvellement ».

Étudiant cette *productivité du cliché*, causée par sa « sur-utilisation », Jean-Claude Vareille nomme « redit⁸⁹ » la figure figée qui devient ainsi porteuse d'une richesse inédite qui engendre le double sens. Nous préférons cependant une autre réflexion de Jean-Claude Vareille quant au dédoublement, ironique ou non, des lectures que peut entraîner le cliché :

populaire. Signalons aussi le travail de Vittorio Frigerio qui a étudié l'impact du personnage de Rodolphe de Gérolstein des *Mystères de Paris* sur les surhommes ensuite créés dans de nombreux romans (*Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Médiatextes », 2002). Évoquons enfin différentes études sur le motif de la spoliation d'héritage, devenu un cliché que tentent de s'approprier et de renouveler certains auteurs comme Paul Féval (Jean-Pierre Galvan, *op. cit.*, pp. 67-69) et Ponson du Terrail (Klaus-Peter Walter, « Crime et châtement dans les romans de Ponson du Terrail », dans Ellen Constans et Jean-Claude Vareille (dir.), *Crime et Châtiment dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle*, actes du colloque international de mai 1992 à Limoges, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1994, pp. 305-319).

86. Jean-Claude Vareille, *op. cit.*, pp. 111-112.

87. *Ibid.*, p. 118.

88. Michel Nathan, *Splendeurs et misères du roman populaire*, textes réunis et présentés par René-Pierre Colin, René Guise et Pierre Michel, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1990, p. 178.

89. Jean-Claude Vareille, *op. cit.*, p. 91.

Dans la mesure où ceux qui s'y consacrent sont obligés d'écrire vite, donc selon des canevas éprouvés et en puisant dans un stock de lieux communs non seulement acceptés par le public mais encore qu'il s'attend à trouver et retrouver, se pose d'emblée le problème de la *répétition* et du *ressassement*, donc celui de l'*horizon d'attente* qui rend de tels récits possibles, *des modèles narratifs* ou *thématiques* qui les structurent ou leur confèrent leur coloration spécifique. Par voie de conséquence se pose celui du *contrat de lecture* qui lie le producteur au consommateur⁹⁰.

Jean-Claude Vareille soulève la question de l'ironie dans l'utilisation du cliché mais aussi dans sa réception par le lecteur. Il met au jour une potentialité du ressassement : « Un texte qui copie et recopie, qui *se* copie et recopie, introduit en lui le reflet, soit le mécanique, et, par pulsion défensive, une distance auto-parodique⁹¹ ». Cependant, le lecteur demeure libre d'approuver ou de refuser un « cliché travaillé ». Jean-Claude Vareille introduit en fait la possibilité que le roman-feuilleton propose un contrat de lecture plus complexe que celui (simpliste ?) d'un auteur cherchant à satisfaire un lecteur – ou une lectrice – assoiffé d'émotions fortes.

Nous avons choisi de nous pencher sur un groupe d'œuvres qui, si elles ne se questionnent apparemment pas sur le genre romanesque, mettent explicitement le ressassement et l'utilisation des clichés au cœur de leur écriture : les *mystères urbains*. Il s'agit d'un sous-groupe parmi les romans écrits par des auteurs qui ont cherché à profiter de la vogue considérable des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue (1804-1857), publié dans le *Journal des débats* du 19 juin 1842 au 15 octobre 1843. S'étirant sur cent cinquante feuilletons, ce roman connaît un succès immense puisque, « pendant seize mois [...] l'événement le plus important de la vie française a été la parution quotidienne des *Mystères de Paris* dans le *Journal des débats*⁹² ». Ce constat de Michel Nathan n'est évidemment pas isolé et Lise Queffélec affirme que *Les Mystères de Paris* « chang[e] durablement le paysage littéraire et culturel français⁹³ ». Il ouvre une nouvelle étape dans le développement du roman-feuilleton,

90. *Ibid.*, p. 73.

91. *Ibid.*, p. 92.

92. Michel Nathan, *op. cit.*, p. 14.

93. Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2 466, 1989, p. 13. Voir aussi Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1975, pp. 72-73; Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, « Pour l'histoire », 2005, p. 50 et

et dans celui de la presse en général : les tirages des journaux offrant des romans à succès grimpent en flèche, faisant de la période 1842-1846 le « premier âge d'or » du roman-feuilleton⁹⁴.

Au sein du raz-de-marée des imitations, certains romans ne se contentent pas de s'approprier la construction du titre choisi par Eugène Sue pour bénéficier de sa renommée. Ils reprennent et actualisent certains des plus importants enjeux littéraires et sociaux du XIX^e siècle, à commencer par la façon dont se nouent et s'articulent le crime et l'urbanisation. Ils témoignent ainsi de préoccupations qui dépassent la reprise d'une recette littéraire à succès. Ce sont de tels romans que nous appelons des mystères urbains. Ils forment un corpus précisément construit sur le principe « se différencier en répétant », en raison, d'une part, de leur volonté de profiter du succès de Sue et, d'autre part, du projet qu'ils annoncent (dévoiler les « mystères de la ville ») et du contrat de lecture qui en découle. Ces mystères urbains intègrent le *déjà-dit* dans leur stratégie narrative en exploitant les clichés.

Après un bref examen qui nous a confirmé la pertinence de ce corpus pour étudier l'apparition de l'originalité au sein du ressassement, nous constatons toutefois que les mystères urbains n'emploient pas véritablement d'expressions langagières figées pour se différencier. En effet, ces dernières sont le plus souvent utilisées comme une ornementation du texte et parfois pour typer le langage de certains personnages sans que les écrivains tentent vraiment de les renouveler (ils ne proposent généralement ni contre-emplois qui pourraient les enrichir ni appareil critique destiné à les commenter ou à les revitaliser). Les clichés sont ici des réflexes – des automatismes – d'écrivains, retenus en tant que raccourcis d'écriture ayant déjà fait la preuve de leur efficacité. La répétition de formules figées surgit parfois au sein d'une œuvre mais ne constitue pas un phénomène symptomatique dans notre

Régis Messac, *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, « Bibliothèque de la revue de Littérature comparée », 1929, p. 398.

94. Jean-Claude Vareille, *op. cit.*, p. 17. Lise Queffélec souligne aussi que le roman de Sue fait entrer « l'âge romantique du roman-feuilleton » dans la période des « grands succès de la Monarchie de Juillet » (*op. cit.*, pp. 12-13).

corpus. Sans poser une règle absolue, nous constatons que nos romanciers n'optent pas de façon marquée pour les mêmes expressions et qu'ils ont plutôt tendance à varier les formulations. Pour cette raison, nous ne retiendrons pas les clichés langagiers comme premier objet d'étude, sauf pour examiner leur rôle dans la mise en scène des clichés topiques dont la situation est tout à fait autre : les mystères urbains que nous examinerons explorent les potentialités de scénarios et de procédés narratifs figés et cherchent précisément à tirer profit de leur caractère attendu pour se distinguer.

Nous pouvons maintenant proposer une vision plus précise de notre problématique initiale : notre thèse sera consacrée à dégager les efforts des mystères urbains pour exploiter des constructions narratives et thématiques convenues – et destinées à être perçues comme telles – afin de produire un effet (et un plaisir) de reconnaissance et de nouveauté. Notre démonstration comporte ainsi trois dimensions : comprendre comment la redondance produit de l'inédit, expliciter l'émergence d'un genre romanesque et participer à l'étude d'un enjeu culturel fondamental en Occident depuis le XIX^e siècle, c'est-à-dire la dramatisation de la ville criminelle. Elles sont toutes trois, nous le verrons, absolument indissociables et toujours actuelles.

Puisque nous allons étudier des relations intertextuelles, culturelles et médiatiques, il est indispensable d'apprécier les nuances du contexte en ébullition dans lequel elles se produisent. Ce sera l'objet de la première partie de notre thèse. Nous tenterons de tracer un panorama culturel qui nous permettra d'apprécier les références qui animent les romans que nous analyserons. Il ne s'agit pas simplement de repérer les emprunts mais d'être en mesure de comprendre s'ils sont usés (et pour quels lecteurs) ou non (et pour quels lecteurs). Nous chercherons à déterminer s'il y a évocation – les clichés se contentant de renvoyer à des intertextes connus – ou

appropriation – les clichés sont travaillés et modifiés pour devenir caractéristiques de leur nouveau contexte d'utilisation.

Pour ce faire, nous nous attacherons dans un premier chapitre à la genèse des œuvres de notre corpus. Il s'agira de tracer un portrait de la presse et du roman-feuilleton au moment où est publié le roman d'Eugène Sue. Nous en profiterons pour décrire le « phénomène médiatique » que fut la publication de cette œuvre. Nous serons alors en mesure de proposer une définition opérationnelle des mystères urbains et d'identifier, parmi la masse des imitations, ceux qui s'inscrivent dans la perspective des *Mystères de Paris* sans se contenter de le pasticher. Une fois ce travail réalisé, nous nous intéresserons, dans un second chapitre, aux différentes traditions littéraires et culturelles au confluent desquelles apparaissent les œuvres qui nous occuperont. Celles-ci constituent en effet des réseaux denses, familiers aux auteurs mais aussi aux lecteurs contemporains, qu'il nous faut tenter de décrire et d'apprécier.

Dans la seconde partie de notre thèse, nous nous intéresserons aux clichés et aux modalités de leur utilisation au sein de notre corpus. À la lumière des projets que revendiquent les romans qui le composent, la dramatisation de la criminalité urbaine apparaît comme leur pierre angulaire. Ceux qui commettent des gestes « criminels » peuvent être répartis en un nombre limité de types qui possèdent chacun, de surcroît, un ou plusieurs rôles thématiques. Ces personnages sont construits au moyen de références aux traditions littéraires et culturelles que nous aurons identifiées. Les « habits » que les auteurs font ainsi revêtir aux malfaiteurs supposent un rapport privilégié à certaines catégories de crime et à des décors particuliers (certains nouveaux, d'autres anciens, parfois renouvelés). Ces types sont un véritable principe d'organisation du crime dans les mystères urbains et affectent toutes les strates des textes. Nous en avons donc fait le point de départ et le fil d'Ariane de notre analyse.

La construction et l'efficacité de ces types reposent sur des « cahiers des charges » précis et sur un usage abondant de clichés. En étudiant leur utilisation, sérieuse ou parodique puisque la mise à distance d'un cliché ne signifie pas que celui-ci soit complètement désamorcé, nous décrirons le travail des romanciers qui créent un jeu avec la proximité de la société criminelle que ces œuvres prétendent dévoiler. Ces romans se révèlent, au-delà d'une simple diabolisation du crime, en tension constante avec plusieurs débats sociaux, qu'ils ne se contentent pas de refléter mais auxquels ils participent et qu'ils influencent. Ils mettent en scène l'opposition entre justice privée et justice publique, la lutte de la société contre son envers criminel et la question de l'origine du Mal (l'homme ou la ville ? la ville corrompue ou corruptrice ?), etc.

Pour apprécier ces phénomènes, nous consacrerons un chapitre à l'étude de chacun des quatre types suivants : les criminels « exotiques », les criminels « civilisés », la femme criminelle et le surhomme, qui engagent des questionnements profonds (la proximité d'une criminalité anonyme et omniprésente, l'opacité de la société bourgeoise du XIX^e siècle, la « monstrosité » de la femme qui tente d'échapper à l'emprise du pouvoir masculin, l'efficacité de la justice publique). Chacun possède de vastes ramifications que nous tenterons de mieux cerner.

Nous consacrerons enfin la troisième partie de notre thèse à mettre en perspective les phénomènes que nous aurons dégagés. Nous nous intéresserons à la programmation de la lecture à laquelle se livrent nos mystères urbains et au rôle crucial que jouent dans celle-ci les clichés. Son premier chapitre portera sur la scénographie narrative qu'imposent nos romans; nous en expliciterons la construction et les principaux traits, ce qui nous permettra de décrire leur utilisation du ressassement. Nous observerons ainsi que le contrat de lecture proposé par les romans qui composent notre corpus n'est absolument pas univoque. Dans le chapitre suivant, nous explorerons quelques relectures de nos œuvres qui offrent sur celles-ci des éclairages différents. Grâce aux conclusions que nous en tirerons, nous pourrions

synthétiser et compléter notre étude de la poétique des mystères urbains. Ce faisant, nous constaterons que celle-ci, élaborée au cours de la période que nous avons choisie d'étudier, la déborde toutefois largement.

Au terme de ce parcours, nous pourrons mieux apprécier les efforts des mystères urbains pour s'approprier et pour reformuler les enjeux, littéraires et sociaux, de « l'urbanisation du crime ». Nous expliciterons donc l'émergence de différentes thématiques qui ont façonné l'imaginaire collectif de cette période et qui sont encore aujourd'hui l'objet d'une certaine fascination, laquelle se manifeste en premier lieu dans le récit policier (dont la logique de l'enquête semble avoir maintenant contaminé une grande part de tous les genres littéraires). En nous attaquant à ces différentes questions, nous tenterons de rendre plus clair un moment marquant du développement de la littérature médiatique qui, en tant que paradigme culturel, prend la forme que nous lui connaissons encore maintenant.

Première partie

Introduction

Les historiens de la littérature s'accordent généralement sur le fait que « le XIX^e siècle est [...] l'époque où *le roman se constitue en référence*¹ » et acquiert une « hégémonie² » commerciale et symbolique qu'il conservera aux siècles suivants. Pourtant, il faut le rappeler avec Michel Raimond, « il a grandi un peu au hasard et [...] fait figure de parvenu ou d'aventurier³ » pendant les premières décennies du XIX^e siècle. Judith Lyon-Caen écrit qu'il « rest[e] un genre mal famé, accusé de gâter le goût et de contrarier la vertu. C'est au cours des années 1820 que le genre romanesque commence à s'affranchir du mépris dans lequel on le tient⁴ ». En quelques décennies, le roman fait donc l'objet d'un renversement complet dans les perceptions. Il doit sa reconnaissance symbolique en très large partie à des auteurs comme Honoré de Balzac, George Sand et Stendhal, qui ont valorisé la forme romanesque et ont fondé sa légitimité en le mettant au service d'ambitieux projets débordant le statut de pur divertissement qui lui était traditionnellement attribué.

En effet, au cours de la première moitié du XIX^e siècle, plusieurs écrivains veulent employer le roman pour « rendre fidèlement compte de l'expérience humaine⁵ » et pour « exprimer la totalité du réel⁶ ». Prenons l'exemple de Balzac, en raison de ses efforts pour expliciter son ambition (Pierre Chartier souligne que celui-ci, « [m]ieux, plus longuement et plus précisément que la plupart de ses contemporains [...] s'est expliqué sur ses projets, ses idées⁷ ») et surtout en raison

1. Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, nouvelle édition entièrement revue et corrigée, Paris, Dunod, « Lettres Sup », 1996, p. 14.

2. *Ibid.*, p. 13.

3. Michel Raimond, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 1989, p. 18.

4. Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la Vie : les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Taillandier, 2006, p. 29.

5. Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup. », 2005 [1^{re} éd.: Paris, Bordas, 1990], p. 71.

6. *Ibid.*, p. 6.

7. *Ibid.*, p. 111.

de son statut de référence incontournable pour les romans que nous étudierons. Balzac a cherché à donner à son œuvre une légitimité littéraire mais aussi scientifique. Dans l'« Avant-propos » à *La Comédie humaine*, il souligne ne pas avoir voulu « [s]'en ten[ir] à [une] reproduction rigoureuse⁸ » de la société : il a souhaité

étudier les raisons ou la raison [des] effets sociaux [et] surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements. Enfin, après avoir cherché, je ne dis pas trouvé, cette raison, ce moteur social, ne fallait-il pas méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau⁹ ?

L'objectif que s'est donné l'écrivain et les modèles qu'il convoque dans l'« Avant-propos » – à commencer par Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1771-1844) et par *L'Histoire naturelle* (1749-1767) de Georges-Louis Leclerc Buffon (1707-1788), dont Balzac veut proposer la contrepartie consacrée à la « Société¹⁰ » – signalent de façon éloquente la prise de conscience d'une richesse cruciale du roman : celui-ci peut devenir un espace de rencontre pour des discours et des disciplines étrangers les uns aux autres.

On le sait, l'œuvre balzacienne montre d'éclatante façon la capacité du roman à mettre en scène, à combiner et à confronter différents genres littéraires, de multiples savoirs et de multiples paroles. L'œuvre romanesque se présente, pour reprendre les mots de Nathalie Piegay-Gros, comme « une combinatoire, le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs, détruits, niés, repris¹¹ ». Le roman, « lieu d'un bricolage, d'un assemblage de fragments discontinus¹² », doit être pensé comme un véritable laboratoire où convergent, cohabitent et interagissent paroles et savoirs.

8. Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. I, p. 11.

9. *Ibid.*, t. I, pp. 11-12.

10. *Ibid.*, t. I, p. 8

11. Nathalie Piegay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan, « Lettres Sup », 2002 [1^{re} éd. : Dunod, 1996], p. 4.

12. *Ibid.*, p. 10.

Les œuvres que nous analyserons ne proposent pas nécessairement une réflexion théorique sur le genre romanesque mais elles cherchent explicitement à tirer profit de son pouvoir d'agrégation en signalant les clichés topiques qu'elles emploient. Ce faisant, elles soulignent les références que proposent leurs récits et que peut requérir leur lecture. La première partie de notre thèse sera donc consacrée à mettre au jour les différents horizons discursifs et textuels des romans qui composent notre corpus. Nous consacrerons deux chapitres à étudier comment les mystères urbains s'intègrent dans la culture de leur époque et quels sont les principaux aspects de celle-ci qu'ils incorporent dans leur univers.

Le chapitre liminaire de la première partie de notre thèse vise à discerner de façon nette les enjeux littéraires et médiatiques qui travaillent – et que travaillent – les mystères urbains, c'est-à-dire, selon la définition provisoire que nous avons proposée en introduction, les romans qui revendiquent une filiation avec *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Ces œuvres sont presque invariablement des romans-feuilletons et participent aux profondes mutations qui ont lieu sous la monarchie de Juillet alors que « se dessine le mouvement de constitution d'une presse de masse¹³ ». Alain Vaillant souligne que « l'histoire des formes et des productions littéraires n'est pas séparable de l'histoire des conceptions que les hommes se sont faites de la communication¹⁴ ». Ce constat prend, nous semble-t-il une acuité particulière à propos de notre corpus puisque le roman de Sue marque le triomphe de la fiction littéraire au sein de la grande presse politique. Pour saisir le contexte de parution de cette œuvre, nous rappellerons dans le premier chapitre quelques jalons de l'histoire de la presse du premier tiers du XIX^e siècle qui révèlent la complexité des ramifications de l'émergence du « roman-feuilleton [...] comme une forme littéraire spécifiquement moderne¹⁵ ». Nous serons plus à même d'apprécier ensuite le phénomène médiatique que constitue la publication des

13. Lise Dumasy (dir.), *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique. Un débat précurseur, 1836-1848*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, « Archives critiques », 1999, p. 7.

14. Alain Vaillant, *La Crise de la littérature : romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005, p. 14.

15. Lise Dumasy (dir.), *op. cit.*, p. 12.

Mystères de Paris, étape indispensable pour identifier véritablement les œuvres qui composeront notre corpus principal. Nous élaborerons alors une définition opérationnelle des mystères urbains qui servira de fondation à nos efforts pour dégager la poétique de ce genre romanesque au fil de notre thèse.

Dans le second chapitre, nous nous pencherons sur les vastes horizons de référence dont profitent et qu'exploitent nos mystères urbains et que convoquent leurs lecteurs. Nos œuvres s'inscrivent en effet dans une tradition de romans annonçant qu'ils décriront la grande ville. Cependant, elles emploient également des procédés et des figures issus – ou marqués – par des genres aussi divers que le mélodrame et les « physiologies », le roman gothique et les enquêtes sociales. Nous tenterons de rendre manifeste un vaste réseau de textes variés qui peuvent – et souvent demandent à – être lus comme proposant un discours sur la ville et que les mystères urbains utilisent pour dramatiser la criminalité. Nous tracerons un panorama de l'imaginaire collectif dans lequel se développent ces romans, imaginaire qu'ils contribuent largement à façonner.

Le dévoilement de la ville criminelle qu'annoncent les romans dont nous ferons notre corpus était – et demeure encore aujourd'hui – un projet très séduisant pour le lecteur en raison de la richesse de l'objet culturel qu'est la cité moderne. C'est ce caractère très concret et immédiat qu'exploitent les romans que nous examinerons. La première partie de notre thèse a donc pour objectif de poser la perspective théorique qui sera la nôtre pour nous pencher, dans la seconde partie de notre réflexion, sur l'utilisation que font nos mystères urbains du *déjà-dit* et pour apprécier l'originalité dont ils savent faire preuve. De façon plus précise, nous nous doterons des notions grâce auxquelles nous étudierons les clichés topiques qu'emploient nos romans non comme des béquilles mais comme des éléments essentiels à la narration puisqu'ils constituent l'armature même des stratégies narratives qui sont déployées.

Chapitre 1 Les Mystères urbains

Ce chapitre vise à introduire le sous-genre des mystères urbains que nous avons évoqué en introduction et à éclaircir les liens qui unissent les romans qui le constituent. Ce faisant, nous nous efforcerons de donner un aperçu du contexte très particulier dans lequel ces œuvres voient le jour. Elles surgissent en effet dans un paysage médiatique en ébullition qui change radicalement avec l'apparition de la « presse moderne ». De façon plus précise encore, *Les Mystères de Paris* eux-mêmes inaugurent – engendrent – un « âge d'or » pour le roman-feuilleton¹. Les impératifs de ce qui n'était initialement qu'un simple mode de publication contribuent au développement d'une véritable poétique feuilletonesque et provoquent des changements importants dans les critères critiques et commerciaux d'appréciation des œuvres. Le roman-feuilleton constitue donc une facette essentielle de ce que René Guise a appelé la *crise de croissance* du roman².

Notre première tâche consistera à retracer la transformation qui affecte la grande presse en 1836 puisque celle-ci influence profondément les romans de notre corpus. Dans un second temps, nous nous pencherons sur un aspect fondamental de cette évolution : l'usage de la littérature comme un argument de vente dans les quotidiens politiques, qui ouvre la voie à l'apparition du roman-feuilleton. Si la réussite est immédiate, il faut attendre *Les Mystères de Paris* pour qu'elle prenne les proportions gigantesques que nous lui connaissons. Ce roman sera donc l'objet de deux sections, l'une consacrée à sa genèse – et aux préjugés qui l'entourent – et l'autre aux différents indicateurs de son succès pour apprécier ce dernier à sa juste valeur. Ce n'est que muni de ce tableau que nous pourrons définir et repérer, dans la section finale, les œuvres que nous étudierons par la suite.

1. Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1989, p. 17.

2. René Guise, *Le Roman-feuilleton (1830-1848) : la naissance d'un genre*, thèse principale pour le Doctorat d'État, Université de Nancy, 1975, t. I, p. 699.

La « nouvelle » presse

L'entrée de la France dans « l'ère médiatique³ » se fait le 1^{er} juillet 1836 avec la fondation de *La Presse* par Émile de Girardin et du *Siècle* par Armand Dutacq⁴. Ces deux journaux sont fondés sur les mêmes calculs financiers et révolutionnent le monde de la presse. Toutefois, alors que le quotidien de Girardin est féroce ment attaqué, celui de Dutacq réussit à éviter la polémique⁵. Parmi les raisons qui expliquent cette situation, mentionnons d'abord qu'ils s'opposent sur l'échiquier politique : *La Presse* adopte une « ligne conservatrice » alors que son rival se range du côté de « l'opposition démocratique⁶ ». L'alignement du journal de Girardin avec le gouvernement lui attire instantanément les foudres des quotidiens de l'opposition.

Ajoutons que Girardin ne fait pas l'unanimité dans le milieu de la presse parisienne, d'abord parce qu'il est marginalisé en raison de sa bâtardise. Il s'est fait connaître en 1826-1827 avec *Émile*, un roman à saveur autobiographique, mais s'impose surtout comme un fécond créateur de journaux. Le 5 avril 1828, il fonde ainsi *Le Voleur, Bulletin littéraire, scientifique et industriel de la semaine*, une publication bidécadaire qui reprend sans autorisation des articles parus dans les

3. Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, *1836 : l'an I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001.

4. Maurice Reclus écrit que Girardin « entra en pourparlers avec un autre puissant animateur de la presse du temps, Dutacq, propriétaire et fondateur du *Droit*, qui trouva son idée excellente; une association s'ébaucha, mais les pourparlers furent rompus, Girardin désirant formellement se réserver la rédaction en chef du nouvel organe, que Dutacq prétendait occuper lui-même. Sur quoi, Girardin ayant lancé le 16 juin le numéro-spécimen de la *Presse*, Dutacq, marchant délibérément sur les brisées de son rival, lança le 23 juin 1836 le numéro-spécimen du *Siècle*, journal à 40 francs » (Maurice Reclus, *Émile de Girardin : le créateur de la presse moderne*, Paris, Librairie Hachette, « Figures du passé », 1934, p. 83).

5. Dutacq alimente la controverse entourant *La Presse*, évitant à son propre journal de se retrouver sous les feux de la rampe. Pour un portrait de la levée de boucliers qu'entraîne la création de *La Presse*, voir les ouvrages déjà cités de Maurice Reclus et de Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant. Pour un compte rendu des manœuvres de Dutacq, notamment par l'entremise du *Charivari*, voir René Guise, « Balzac et le roman-feuilleton », *L'Année balzacienne* 1964, pp. 283-338 [article recueilli dans *Balzac*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, « Littérature française », 1994, pp. 57-104] et Patricia Kinder, « Un directeur de journal, ses auteurs et ses lecteurs en 1836 : autour de *La Vieille fille* », *L'Année balzacienne* 1972, pp. 173-200.

6. Maurice Reclus, *op. cit.*, pp. 86-87 et p. 94. Girardin a proposé « un véritable pacte d'alliance » à Guizot et il « n'apparaît pas que ce pacte ait été repoussé et, pendant les deux ans et demi que [dure] le ministère Molé, Girardin lui prêt[e] un concours aussi énergique qu'infatigable » (*ibid.*, p. 133). Cette bonne entente ne prend fin qu'en 1846 (p. 152).

quotidiens français et étrangers. Il est intéressant de rappeler une anecdote concernant sa création : n'ayant pu amasser que 500 francs pour les frais d'impression, Girardin les emploie plutôt en totalité en annonces et récolte plusieurs milliers de francs⁷. Il réutilisera fréquemment ce type de stratégie publicitaire au fil de sa carrière. Il ne faut cependant pas en déduire que le succès du *Voleur* est dû au hasard et à l'improvisation :

En réalité, la réussite de l'entreprise est le fruit d'un plan minutieux, servi par d'heureuses circonstances. [...] Privé d'identité et d'héritage par une société jalouse de ses privilèges, Girardin imagine d'édifier sur les carences de la législation en matière de propriété intellectuelle une fortune⁸.

Le projet témoigne du regard perçant et lucide que Girardin porte sur la presse et sur le monde éditorial. *Le Voleur* est une réussite grâce à sa « formule attrayante et inédite », à sa « franchise provocante » et à son aspect « très vivant⁹ ». Ce triomphe lance Girardin dans le domaine de la presse et plusieurs quotidiens tentent, avec plus ou moins d'efficacité et de succès, de copier la formule du *Voleur*¹⁰.

Girardin fonde ensuite *La Mode, revue des modes, galerie des mœurs, album des salons* le 3 octobre 1829. Il s'attaque ainsi à un domaine sur lequel règne depuis une trentaine d'années le *Journal des dames et des modes* de Pierre La Mésangère¹¹. Organisant sa revue autour de trois thèmes – la femme, la mode, les mœurs –, il réussit son pari en réunissant autour de lui, avec un talent qui ne lui fera jamais défaut, une équipe de collaborateurs appelés à devenir célèbres, notamment Balzac, Alexandre Dumas, Alphonse Karr, George Sand et Eugène Sue¹².

7. Maurice Reclus, *op. cit.*, p. 54.

8. Roland Chollet, *Balzac journaliste : le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 72.

9. *Ibid.*, p. 75.

10. Roland Chollet en énumère quelques-uns : *L'Atlas, magasin des sciences, de la littérature et des théâtres* (6 novembre 1828), *Le Forban historique, littéraire et dramatique* (1^{er} avril 1829), le *Pirate, revue hebdomadaire de la littérature et des journaux* (30 août 1829), *Le Compileur, revue de la semaine, esprit des journaux* (6 septembre 1829) et *Le Cabinet de lecture* (4 octobre 1829) (*ibid.*, pp. 79-82).

11. *Ibid.*, pp. 222-223.

12. *Ibid.*, p. 241 et p. 245.

Girardin crée ensuite le *Journal des connaissances utiles* en octobre 1831 qui offre, « moyennant quatre francs par an, trente-deux pages mensuelles d'informations pratiques sur les sciences et les techniques¹³ ». Avec un tel prix d'abonnement et parce qu'elle vise un public plus populaire, l'entreprise paraît risquée et Girardin ne ménage pas ses efforts, particulièrement dans les annonces. Le succès ne se fait pas attendre : en décembre 1832, le journal compte près de 132 000 abonnés¹⁴. La vague d'imitations qu'il déclenche témoigne de l'aspect précurseur du projet : plusieurs concurrents, avec au premier chef *Le Magasin pittoresque* (1833), s'attaquent à ce marché, diminuant d'autant la domination du *Journal des connaissances utiles* qui n'a plus que 20 000 abonnés en 1835¹⁵. Cette réussite assure néanmoins définitivement la fortune de Girardin¹⁶.

Ce ne sont que quelques-uns des projets du fondateur de *La Presse*¹⁷. Nous les avons évoqués pour tracer le portrait d'un inlassable créateur de journaux doté d'un réel génie de la presse. Tout au long de sa carrière, cet homme, dont on a dit qu'il était « né journal¹⁸ », innove et oblige ses compétiteurs à suivre les mouvements qu'il initie. Les publications que nous avons mentionnées lui ont d'ailleurs permis « de réfléchir au *cocktail* détonnant que sera le quotidien qu'il rêve depuis longtemps de fonder : un journal à prix réduit, visant un lectorat élargi¹⁹ ». Ces réussites ont aussi fait plusieurs envieux et lui ont attiré quelques ennemis, d'autant plus qu'il se lance dans la carrière politique en se faisant élire député à la Chambre en 1834 – en mentant sur son âge²⁰. Maurice Reclus affirme ainsi que la fondation de *La Presse* doit être pensée dans le cadre du désir de Girardin de

13. Stéphane Vachon, *Le Courrier Balzacien*, n° 100, « Les Rivalités d'Honoré de Balzac » (2005-3/4), p. 18.

14. Maurice Reclus, *op. cit.*, p. 69.

15. Christophe Charle, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 2004, p. 67.

16. Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 15.

17. Il fonde aussi, entre autres, *La Silhouette* (24 décembre 1829), le *Feuilleton des journaux politiques* (3 mars 1830), *L'Almanach de France* (1833) et *Le Musée des familles* (3 août 1833).

18. Maurice Reclus, *op. cit.*, p. 52.

19. Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 37.

20. Maurice Reclus, *op. cit.*, pp. 74-75.

répondre à ses détracteurs²¹, ce qui explique que, contrairement au *Siècle*, elle n'échappe pas à la polémique : elle en est issue et lui est destinée.

Avec ce quotidien, Girardin, qui a été jusqu'à la fin de sa vie un grand polémiste²², recherche donc la controverse. En témoigne aussi sa stratégie de mise en vente qui n'hésite pas à prendre à partie ses concurrents, particulièrement au niveau financier. De façon provocante, Girardin met l'argent au cœur de son projet et en fait un argument de vente : le prospectus de *La Presse* présentent les calculs du budget d'un journal traditionnel et celui de son « nouveau » journal. Cette formule doit assurer sa rentabilité et sa crédibilité puisque, selon Girardin, devant plaire au plus grand nombre, le quotidien ne « peut vivre qu'autant [qu'il] est l'organe véridique et impartial du pays²³ », offrant un journal détaché des partis politiques.

La « formule » de Girardin nécessite que nous nous y arrêtions quelques instants. Elle résulte de plusieurs années d'une réflexion alimentée par ses expériences médiatiques et dont on voit l'évolution dans divers écrits consacrés au monde de la presse²⁴. Girardin conclut à la nécessité de réformer ce milieu, d'y insuffler un changement qui sera lui-même

inséparable d'un effort à accomplir dans le sens de la diffusion de l'instruction primaire; il ne con[çoit] la presse que comme instrument d'éducation des masses, cette éducation devant avoir elle-même pour résultat immanquable d'augmenter indéfiniment le public des journaux,

21. *Ibid.*, p. 82.

22. « Girardin fut un polémiste hors pair, et son talent fut à cet égard servi par la forme qu'il avait de bonne heure adoptée : ces phrases courtes, ces fréquents passages à la ligne, cette progression par sauts ou, si l'on préfère, par saccades, donnent à sa dialectique une indéniable puissance » (*ibid.*, p. 173).

23. *La Presse*, 15 juin 1836 (prospectus), p. 1, col. 3.

24. *Projet de législation transitoire de la Presse Périodique* (1830), *Notes sur la Presse périodique* (avril 1831) – qu'il remet à Casimir Perier –, *De l'influence exercée par le "Journal des connaissances utiles" sur le progrès des idées, de l'instruction et des mœurs en France, et de quelques vues particulières sur la presse périodique et le commerce de la librairie* (1834) et *Moyens législatifs de régénérer la presse périodique, d'étendre la publicité et de régler la polémique, sans inquisition intérieure, censure, délation, cautionnement ni timbre* (1835) (voir notamment Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 43).

la presse ne satisfaisant ainsi les besoins intellectuels de la foule que pour les multiplier sans limites²⁵.

Le succès du *Journal des connaissances utiles* a éclairé Girardin sur les possibilités de rendre la presse accessible à un vaste public : il veut « intégrer à la société en place, par l'accès à la culture de la classe dominante, les forces vives de la nation : la jeunesse et l'élite des classes inférieures²⁶ ». Il l'affirme dans son prospectus, soulignant que cette presse repensée « forme le jugement de lecteurs nouveaux, [...] étend le bon sens public [et] active la circulation des idées²⁷ ». Son projet promet donc de bouleverser les fondations mêmes du monde de la presse, dont la « mission sacrée de répandre des idées » est considérée par plusieurs comme un « sacerdoce²⁸ ». N'oublions pas que, dans le premier tiers du XIX^e siècle, les grands journaux « se définissent essentiellement par leur positionnement politique. Ils sont conçus comme des organes au service de partis et de doctrines, plutôt organes d'opinions que d'informations²⁹ » tandis que *La Presse* sera le « journal Girardin » et celui des lecteurs qui se reconnaissent dans ce journal. Chaque grand quotidien est marqué par une allégeance politique et s'abonner consiste à choisir un camp. Ces journaux sont destinés non au plus grand nombre mais à une minorité constituée pour l'essentiel par les électeurs, c'est-à-dire généralement, dans la démocratie censitaire du régime de Louis-Philippe, par une bourgeoisie ancienne, conservatrice et assise sur des propriétés (André-Jean Tudesq et Jean Rudel estiment cette bourgeoisie à 200 000 individus³⁰). Ajoutons que, depuis leur implication dans la révolution de 1830, les journaux forment un véritable quatrième pouvoir. En proposant d'en élargir l'accès, Girardin commet un véritable crime de lèse-majesté.

25. Maurice Reclus, *op. cit.*, p. 81.

26. René Guise, *Le Roman-feuilleton (1830-1848)*, *op. cit.*, t. I, p. 633.

27. *La Presse*, 15 juin 1836 (prospectus), p. 1, col. 3.

28. Maurice Reclus, *op. cit.*, p. 92.

29. Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 28.

30. André-Jean Tudesq et Jean Rudel écrivent ainsi que « seuls les 200 000 citoyens les plus riches participaient aux élections » (1789-1848, Paris, Bordas, « Collection d'histoire », 1961, p. 458). Pour être un électeur, il fallait avoir au moins 25 ans et payer 200 francs (*ibid.*, p. 450). Sur le poids démographique des électeurs, voir aussi Christophe Verneuil, *Histoire politique de la France 1814-1914*, Paris, Ellipses, « Optimum », 2008, pp. 49-51.

Girardin établit le budget de son journal sur un système comprenant deux postulats : « Plus l'abonnement est réduit et plus la propagation s'opère rapidement, plus le nombre des abonnés s'étend et plus le produit des annonces s'élève³¹ ». Ainsi, alors que les journaux similaires sont offerts à 80 francs par année (à l'exception du *Siècle* qui repose aussi sur ce nouveau modèle), *La Presse* vend ses abonnements à 40 francs pour atteindre un plus large tirage (l'objectif est de 10 000 exemplaires). La rentabilité sera alors assurée par la vente d'annonces qui deviendra la principale source de financement. Il convient d'examiner cette équation qui, si elle paraît simple aujourd'hui, a bouleversé le paysage médiatique de l'époque.

Disons d'abord que chaque élément de la formule a été « testé » par d'autres. Ainsi, attribuer un rôle accru à la publicité dans le financement est une stratégie commerciale du *Times* de Londres que Girardin évoque dans son prospectus, soulignant que ce seul quotidien génère en moyenne 750 000 francs alors que « les annonces des trois principaux journaux de Paris s'élèvent annuellement de 200 à 250,000 francs³² ». De même, plusieurs directeurs ont tenté d'offrir des quotidiens plus abordables mais aucun n'a connu le succès. Ainsi, en 1834, le *Bon Sens*, *journal populaire de l'opposition constitutionnelle* est vendu 60 francs par an mais son prix monte à 80 francs l'année suivante. En 1835, un nouveau *Figaro* est annoncé à 36 francs par an mais le prix modique ne suffit pas à attirer les abonnements³³. En 1836, plusieurs quotidiens tentent leur chance. Dès le mois de mars, le *Journal général de France* est offert à 48 francs par an³⁴ et, en juin, le

31. *Le Siècle* justifie son calcul d'une façon analogue : « Cette propagation, qui doit ainsi devenir extrêmement large, assure par conséquent dans la même proportion, le succès de l'entreprise, 1^o par le bénéfice sur les abonnemens, qui, pour être restreints, n'en sont pas moins réels; 2^o par le revenu des annonces surtout, qui s'augmente toujours, nous le répétons, en raison directe du nombre des abonnés. Nous devons ces explications loyales au public pour écarter toute idée de charlatanisme d'une publication qui n'a été faite qu'après de mûres réflexions et de sévères calculs » (« Société du journal *Le Siècle* », supplément au prospectus du 23 juin 1836, pp. II-III).

32. *La Presse*, 15 juin 1836 (prospectus), p. 1, col. 2 et 3.

33. René Guise, *Le Roman-feuilleton (1830-1848)*, op. cit., t. I, pp. 626-627. René Guise évoque aussi *La Monarchie représentative*, qui renonce au début de 1836 (p. 641).

34. Jean-Pierre Aguet, « Le tirage des quotidiens de Paris sous la Monarchie de Juillet », *Revue suisse d'histoire*, vol. X, n° 2, 1960, p. 231. Il disparaît en 1840 (Eugène Hatin, *Bibliographie historique et critique de la presse française*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et C^{ie}, 1866, p. 395).

quotidien *La Renommée* est lancé, vendu d'abord 48 francs, puis, à la fin du mois d'août, 40 francs par an. Il ne peut toutefois tenir le rythme qu'imposent *La Presse* et *Le Siècle* à partir de juillet et cesse de paraître abruptement en octobre 1836.

Le mérite de Girardin consiste à avoir réuni avec succès ces éléments dans une stratégie globale. La réussite n'est cependant pas automatique, comme en fait foi l'échec du *Publicateur, journal quotidien, politique, littéraire, des sciences et des arts* lancé en 1832. Son fondateur, Stanislas Giberton, « est le premier à lier le rapport de la publicité au nombre des abonnements d'une part, et le nombre des abonnements à la variété du journal et à la modicité du prix d'abonnement³⁵ ». René Guise souligne toutefois que pour Giberton, « le but est la diffusion des annonces, le reste n'est que moyen pour l'obtenir. Chez Girardin le moyen sera l'annonce; le bon marché et la diffusion du journal seront le but³⁶ ». Giberton échoue parce qu'il ne renouvelle pas le contenu du *Publicateur* alors que Girardin en fera quant à lui une priorité de *La Presse*.

La baisse du prix de l'abonnement, que suivent presque tous les « anciens » quotidiens quelques mois après la naissance du *Siècle* et de *La Presse*³⁷, n'explique donc pas seule le succès des « nouveaux » journaux. Marie-Ève Thérénty évoque d'autres causes à propos de *La Presse* :

[U]n goût pour la polémique – bien que le journal s'en défende –, un soutien net de septembre 1836 à avril 1837 à l'équipe gouvernementale en place, le développement de théories sociales et politiques aptes à séduire ces classes moyennes qui pouvaient s'offrir l'abonnement³⁸.

35. René Guise, *Le Roman-feuilleton (1830-1848)*, op. cit., t. I, p. 124.

36. *Ibid.*

37. « Plusieurs journaux : *La Loi*, *L'Europe*, *Le Monde* furent fondés peu de temps après *La Presse* sur les principes de Girardin. Parmi la “vieille” presse, *La Paix* (juillet 1837), le *Journal de Paris* (février 1837), baissèrent leur abonnement à 40 F par an. *Le Bon Sens* (décembre 1837), *L'Écho Français* (avril 1837) et *Le National* (août 1837), baissèrent leur prix à 60 F par an. D'autres journaux, peu désireux d'avouer d'une façon aussi évidente le triomphe de Girardin préférèrent grandir leur format plutôt que d'abaisser leur prix. Il en fut ainsi avec le *Journal des débats*, (le 1^{er} mars 1837); *La Gazette de France* (le 16 mars 1837); et *Le Temps* (le 16 mars 1837) » (Patricia Kinder, loc. cit., p. 184).

38. Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, op. cit., p. 25.

Si le « soutien » qu'offre le journal de Girardin au gouvernement alimente le ressentiment des quotidiens de l'opposition, il contribue aussi, selon Marie-Ève Thérénty, à son succès. Il appert en fait que la « politique » est appelée à ne plus être la seule raison d'être des grands quotidiens. Jean-Pierre Aguet écrit d'ailleurs que *La Presse* et l'organe de la gauche dynastique qu'est *Le Siècle* sont « politiques sans doute, mais de façon vague, empirique, jamais primordiale, précisément pour éviter de s'aliéner des lecteurs³⁹ ». Si ce constat ne s'impose pas de façon indéniable au cours des premières années d'existence de ces journaux, il est révélateur de ce que la « politique » sera de plus en plus concurrencée par des rubriques « populaires⁴⁰ ».

En fait, les innovations évoquées jusqu'ici préparent le terrain pour le régime de communication de masse qui prend forme un quart de siècle plus tard. Malgré les revendications de Girardin – une « *Presse à grand nombre et à bon marché* » – l'abonnement à 40 francs, dans un contexte où la vente au numéro est exceptionnelle⁴¹, demeure une somme considérable pour une large part de la population (les abonnés demeurent essentiellement les électeurs). La véritable presse « à bon marché » apparaît au cours de la deuxième moitié du Second Empire avec des quotidiens qui prennent aussi cette orientation « populaire » – en usant du roman-feuilleton et du fait divers – et augmentent l'accessibilité en tirant profit de la vente au numéro pour s'extraire de la logique de l'abonnement⁴². Ils atteignent des tirages inimaginables auparavant : dès 1865, *Le Petit Journal* dépasse les 259 000 exemplaires⁴³.

39. Jean-Pierre Aguet, *loc. cit.*, p. 284.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*, p. 223.

42. La presse proprement populaire voit le jour le 1^{er} février 1863 avec le lancement du *Petit Journal* de Moïse Millaud, vendu cinq centimes le numéro. Son sous-titre est révélateur : *Quotidien non politique*.

43. Ce chiffre, selon Christophe Charle, « est supérieur à l'ensemble de la presse parisienne (259 000 exemplaires); en 1869, il atteint 340 000 exemplaires, soit le double du tirage de la presse parisienne » (Christophe Charle, *op. cit.*, p. 103).

Girardin lance tout de même un mouvement inexorable et fait de 1836 l'année de naissance de la grande presse moderne⁴⁴ dont il est l'un des « premiers entrepreneurs⁴⁵ ». Les tirages des « nouveaux » journaux prennent promptement le haut du pavé. Jean-Pierre Aguet donne une idée précise de la situation en cumulant les données disponibles pour certains tirages et les abonnements des quotidiens parisiens. Ces chiffres, qui couvrent la période 1836-1846, sont éloquentes : dès 1837, *La Presse* s'empare de 15,7 % du marché et *Le Siècle* de 12,8 %. Leur domination ne fait que s'accroître, seul le *Journal des débats*, qui possède le plus fort tirage en 1836, parvient à se maintenir. *Le Siècle* se détache rapidement, son tirage atteignant 35,2 % du marché en 1841. Si sa domination s'atténue au cours des années suivantes, il demeure loin devant, au moins jusqu'en 1846, avec des résultats supérieurs à 20 % du marché, seuil que ses concurrents ne semblent pas avoir dépassé durant la même période. Jean-Pierre Aguet constate que,

dès les premiers mois de leur parution, les quotidiens nouveaux [...] ont pris une place sans précédent, se plaçant très rapidement aux premiers rangs, bouleversant les estimations jusqu'alors admises, sous la monarchie de Juillet du moins, quant au tirage des journaux politiques et à la distribution des abonnements qu'ils faisaient assurer par les postes dans les départements⁴⁶.

Il ne faut pas négliger que, durant cette période, le lectorat des journaux politiques croît, expliquant la progression du tirage global des quotidiens parisiens. Cependant, Jean-Pierre Aguet souligne bien que « le pourcentage occupé par les « grands » journaux – c'est-à-dire ceux publiant plus de 6 000 exemplaires par jour – n'a cessé d'augmenter⁴⁷ » face aux « petits », accentuant ce clivage dans la presse parisienne.

Alain Vaillant remarque toutefois qu'en 1836, « *La Presse* est, tout bien considéré, un journal beaucoup plus archaïque qu'on l'imagine, et beaucoup plus proche des journaux traditionnels dont le vieux *Journal des débats* a imposé le

44. Jean-Pierre Aguet, *loc. cit.*, p. 231.

45. Lise Dumasy (dir.), *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique. Un débat précurseur, 1836-1848*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, « Archives critiques », 1999, p. 6.

46. Jean-Pierre Aguet, *loc. cit.*, p. 248.

47. *Ibid.*, p. 252.

modèle dès l'Empire⁴⁸ ». D'ailleurs, la stratégie éditoriale de Girardin ne fonctionne pas totalement comme prévu : l'augmentation des revenus publicitaires, nécessaire pour rentabiliser le journal, n'est pas immédiate et se développe « de façon bien plus lente et timide qu'on le croit⁴⁹ ». Il faut un certain temps à Girardin pour convaincre les investisseurs de la viabilité de ce nouveau calcul économique.

Ajoutons que le journal souffre de la levée de boucliers qu'il a suscitée. Ainsi, en septembre 1836, sa situation n'est guère reluisante : d'une part, les attaques de ses concurrents n'ont pas faibli et, d'autre part, alors que la rédaction de *La Presse* dépend de la présence de Girardin, celui-ci vient d'en être écarté durant plusieurs semaines, suite à la blessure qu'il a subie lors de son duel du 22 juillet 1836 avec Armand Carrel (1800-1836)⁵⁰. Il devient nécessaire « de donner au journal un “second souffle” – une nouvelle impulsion pour assurer définitivement son existence parmi la presse parisienne⁵¹ ». De ce nouvel élan va naître le roman-feuilleton.

L' « invention » du roman-feuilleton

En 1836, l'usage de la littérature dans la presse n'est pas une réelle innovation : on en trouve des cas dès le XVII^e siècle⁵². Sous la monarchie de Juillet, la publication d'un roman par livraisons devient fréquente : « Les grandes revues littéraires comme la *Revue de Paris* et la *Revue des Deux Mondes*, bimensuelles, [font paraître], dès 1829, des romans de Balzac, E. Sue, A. Dumas, A. Karr, Vigny,

48. Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, *op. cit.*, pp. 18-19.

49. *Ibid.*, p. 18 et Jean-Pierre Aguet, *loc. cit.*, p. 231.

50. Patricia Kinder, *loc. cit.*, p. 187. Voir aussi Maurice Reclus, *op. cit.*, p. 107.

51. Patricia Kinder, *loc. cit.*, p. 187.

52. Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique. Étude du roman-feuilleton de La Presse de 1836 à 1848*, thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1983, p. 62.

G. Sand⁵³ ». D'autre part, de nombreux quotidiens publient des œuvres littéraires, particulièrement des contes⁵⁴. Marie-Ève Thérénty explique d'ailleurs que

[c]e contexte spécialisé, informatif, didactique [qu'est la publication du conte en revue] entraîne une transformation profonde de la poétique du genre qui cherche la rationalisation, l'effet de miroir avec le contexte, l'actualisation, le didactisme. En bref, le conte évolue vers une recherche d'un certain réalisme⁵⁵.

De ces exemples, il faut retenir que les journaux bénéficient des efforts des revues et des magazines qui, depuis quelques années, ont habitué les lecteurs à une « littérature périodique⁵⁶ ». Girardin profite de ce contexte pour « inventer » le roman-feuilleton.

C'est en 1800, dans le *Journal des débats*, que l'on trouve la première utilisation répertoriée du vocable « feuilleton⁵⁷ » pour désigner un « article, généralement de critique, de littérature, de philosophie ou de sciences, paraissant régulièrement dans un journal⁵⁸ ». Le feuilleton occupe le tiers inférieur de la page,

53. Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2 466, 1989, p. 11. Voir aussi à ce sujet les remarques de Marie-Ève Thérénty (*Mosaïques : être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, « Romanisme et modernités », 2003, p. 326).

54. René Guise, *op. cit.*, t. I, pp. 183-184 et pp. 205-206. Il faut aussi citer le cas du journal québécois *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois* qui publie *Le Père Goriot* de Balzac de façon régulière entre le 29 août et le 18 septembre 1835, puis dans les numéros des 3, 14 et 24 octobre 1835 et 13, 16 janvier 1836 (Patrick Imbert, « *Le Père Goriot* au Canada : feuilleton et censure », *L'Année balzacienne* 1986, pp. 237-238).

55. Marie-Ève Thérénty, *op. cit.*, p. 329.

56. René Guise, *Le Roman-feuilleton (1830-1848)*, *op. cit.*, t. I, pp. 652-653.

57. Norah Atkinson, *Eugène Sue et le roman-feuilleton*, Paris, A. Nizet, 1929, p. 5 et Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique*, *op. cit.*, p. 62. Selon René Guise, « c'est, à l'origine, un terme de typographie qui désigne un petit cahier, généralement de 8 pages in-12, soit le tiers d'une feuille imprimée. Le mot apparaît dans le domaine de la presse, dès 1796. Il figure dans le titre d'une série de petites brochures in-8°, qui parurent du 13 brumaire an IV au 16 brumaire an IX : *Feuilleton des Résolutions du Conseil des Cinq Cents*. Dès l'année suivante, en l'an V, *La Quotidienne* publie, sous le titre de *Feuilleton de littérature, des spectacles, anecdotes et avis divers*, un petit supplément in-8°. Ce sens sera conservé et le mot sera assez fréquemment utilisé dans le titre de certaines publications, surtout lorsqu'il se sera chargé d'autres significations qui lui donneront, au point de vue commercial, une résonance particulière. Ainsi, l'on verra, en 1830, paraître un *Feuilleton littéraire des journaux politiques* [*sic*; pour *Feuilleton des journaux politiques*] dû à Balzac, Émile de Girardin et Lautour-Mézeray, et un *Feuilleton du journal des livres au rabais à 45, 50, 75 pour cent de remise qui se trouvent chez Locard et David* » (René Guise, *Le Roman-feuilleton (1830-1848)*, *op. cit.*, t. II, pp. 4-5).

58. Notice « Feuilleton » dans le *Trésor de la langue française*.

appelé « rez-de-chaussée ». Les thèmes abordés ne sont pas nouveaux⁵⁹ : l'innovation vient du choix de leur consacrer une rubrique organisée et fixe. L'usage se répand dans de nombreux journaux qui ne le modifient pratiquement pas durant plusieurs décennies. Ainsi, les traits qu'a relevés Lise Queffélec à propos du feuilleton du journal *La Presse* à ses débuts sont tout à fait représentatifs de la composition de cette rubrique dans les différents quotidiens parisiens du premier tiers du XIX^e siècle. Elle précise qu'on y traite en premier lieu de questions culturelles (compte rendu de livres, chronique théâtrale, critique d'art) mais qu'il est aussi possible d'y trouver des articles à saveur historique ou exotique ainsi que des faits divers⁶⁰. Notons qu'il n'échappe à la censure « que sous la condition expresse de ne pas parler de politique, et dans l'ensemble les textes de tous ordres qui y paraissent ne sont pas reliés directement à l'actualité politique⁶¹ ».

Durant les premiers mois de *La Presse*, Girardin ne semble pas avoir l'intention de modifier radicalement cette façon de faire, comme en font foi les annonces du numéro du 20 septembre 1836 qui signalent que le journal paraîtra dorénavant aussi les lundis (comme *Le Siècle*), sans augmentation du prix, ce qui en fait le seul quotidien dont l'abonnement coûte 40 francs pour Paris et les départements (l'abonnement au *Siècle* se vend 48 francs en province). Girardin annonce d'autre part la parution d'un roman inédit de Balzac, *La Vieille Fille*, en dix feuilletons⁶². Cependant, il n'est pas encore question de « roman-feuilleton » : le lendemain, on peut lire que le changement concernant le rez-de-chaussée du journal consiste à offrir une chronique écrite à chaque jour par un auteur différent⁶³. En fait,

59. Frédéric Soulié a affirmé qu'on peut retrouver les mêmes dans le *Mercure de France* en 1611 (Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique*, op. cit., p. 63).

60. *Ibid.*, pp. 67-92.

61. *Ibid.*, p. 79.

62. *La Presse*, 20 septembre 1836, p. 4.

63. Alexandre Dumas (le dimanche), Théophile Gautier (le lundi), Frédéric Soulié (le mardi), le docteur Lambert (le mercredi), Delphine de Girardin, écrivant sous le pseudonyme du vicomte de Launay (le jeudi). Des ingénieurs rédigeront un feuilleton intitulé la « Semaine industrielle » le vendredi et différents traducteurs fourniront la « Revue étrangère » (le samedi), consacrée à des extraits de voyage ou à « tout ce que les journaux et revues des deux mondes publient de curieux et d'utile sur les mœurs, usages et travaux comparés des divers peuples » (*La Presse*, 21 septembre 1836, p. 3, col. 3).

La Vieille Fille ne sera pas publié sous la rubrique « Feuilleton » mais bien dans les « Variétés ».

Lorsque, le 23 octobre 1836, Girardin entame la publication du roman de Balzac, il initie alors une évolution qui change radicalement le visage de la littérature romanesque et de la presse. En effet, le succès que rencontre cette innovation en fait rapidement un élément fondamental dans la stratégie éditoriale et commerciale des journaux qui apprennent à utiliser la publication d'un roman pour conserver les abonnés en lui faisant enjamber l'abonnement⁶⁴. Dès septembre 1836, Balzac rédige avec l'accord de Girardin *La Vieille Fille* qu'il lui remet le 1^{er} octobre⁶⁵. Le processus est donc enclenché à peine deux mois après le lancement du journal. La décision s'avère judicieuse : le nombre d'abonnés de *La Presse* passe de 4 401 en septembre à 9 934 en décembre et atteint 11 700 au début de 1837⁶⁶.

Il importe de bien saisir la part de nouveauté que comporte la publication de *La Vieille Fille*. Disons d'abord que *Le Siècle* avait déjà fait paraître des fragments de romans, notamment différents chapitres du *Lazarillo de Tormès*⁶⁷, et des nouvelles, comme *Patrona Calil* d'Alphonse Royer⁶⁸. Cependant, la volonté de périodisation n'est pas encore prépondérante comme en témoigne le délai entre les chapitres. De plus, la première est une œuvre découpée mais non écrite pour l'occasion et s'inscrit donc dans la lignée de la publication traditionnelle d'extraits

64. Mentionnons le cas de la revue *L'Artiste* qui publie *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac en deux livraisons, le 31 juillet et le 7 août 1831, alors que l'abonnement semestriel courait du 1^{er} février au 31 juillet. René Guise souligne aussi que la publication des *Aventures de Jean-Paul Choppard* de Louis Desnoyers dans le *Journal des Enfants* en 1833 utilise le même procédé (René Guise, *Le Roman-feuilleton (1830-1848)*, *op. cit.*, t. I, p. 331). Marie-Ève Thérénty écrit que « [v]ers 1832-1833, tous les petits journaux recourent à la livraison en plusieurs numéros » (*op. cit.*, p. 369).

65. Nicole Mozet, *Balzac au pluriel*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écrivains », 1990, pp. 264-286 et Stéphane Vachon, *op. cit.*, p. 44.

66. Patricia Kinder, *loc. cit.*, p. 200. La tendance se poursuit tout au long de l'année et Jean-Pierre Aguet établit la moyenne annuelle du nombre d'abonnements à 13 631 (*loc. cit.*, p. 243).

67. *Le Siècle* publie les chapitres II (5 août 1836), III (27 août 1836) et IV (10 octobre 1836) en les présentant comme un choix des chapitres les « plus développés et les plus intéressants » (5 août 1836, p. 1, col. 2).

68. Les 30 septembre, 4 et 11 octobre 1836.

d'œuvres et non dans celle du roman-feuilleton⁶⁹. Le cas de *La Vieille Fille* est résolument différent. D'une part, cette œuvre est publiée dans sa totalité dans un court intervalle de temps, soit douze feuilletons en treize jours⁷⁰; elle propose ainsi le rythme et la périodicité typiques du roman-feuilleton. D'autre part, le roman a été composé spécifiquement pour ce mode de parution et

[l]e rythme du travail, très visible sur les épreuves, montre que Balzac a eu constamment souci de la quantité de son texte, afin de pouvoir diviser chaque chapitre en quatre parts sensiblement égales⁷¹.

Ces caractéristiques de *La Vieille Fille* sont des traits typiques du roman-feuilleton. René Guise écrit qu'il s'agit du « *premier ROMAN publié, en France, par tranches successives dans la presse quotidienne*⁷² ». Il précise qu'il évite « le mot feuilleton qui, à la lettre, ne peut pas s'appliquer à *La Vieille Fille* qui n'a pas paru au rez-de-chaussée, mais dans le corps même du journal⁷³ ». De plus, le roman présente des différences notables avec les grandes productions des années 1840 qui semblent aujourd'hui incarner le roman-feuilleton. À ce « stade expérimental », les conséquences et les effets de ce mode de publication ne sont pas encore totalement compris, ce dont témoignent les craintes de Girardin à propos des interruptions de la parution⁷⁴, dont, quelques années plus tard, les éditeurs useront de façon stratégique. Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant résument ainsi la situation :

Certes, on sait aujourd'hui que considérer *La Vieille fille* comme un roman-feuilleton s'avère à de multiples égards erroné (place du texte, choix des thèmes, travail sur la coupe, narratologie). Le paradoxe est

69. Les mêmes conclusions s'imposent quant au cas cité plus haut de *L'Ami du peuple* (voir la note 54) et aux textes publiés dans le *Journal du Commerce*, dans lequel on retrouve quelques nouvelles (par exemple *Le Capitaine Jobert*, de Jules A. David, publié les 12, 15 et 22 juillet 1835 et *Francesca la modiste*, les 30-31 juillet, 5 et 12 août) mais pas de roman.

70. Le roman paraît tous les jours entre le dimanche 23 octobre et le vendredi 4 novembre, exception faite du lundi 31 octobre.

71. Nicole Mozet, *op. cit.*, p. 269. Les manuscrits montrent que la version remise à Girardin ne compte que les « deux premiers chapitres de l'œuvre publiée, à laquelle Balzac travaill[e] jusque, et pendant, la publication des feuilletons ». Balzac ajoute donc le troisième chapitre en relisant les épreuves pour l'impression (Stéphane Vachon, *op. cit.*, p. 44).

72. René Guise, « Balzac et le roman-feuilleton », *loc. cit.*, p. 287 [ou dans Balzac, *op. cit.*, p. 99].

73. *Ibid.*

74. Girardin retarde la publication parce qu'il veut avoir le texte du roman en entier pour une parution continue, parce que, « loin de considérer l'attente de la suite comme un facteur de suspense propre à provoquer le plaisir, le directeur de *La Presse* redoute que le morcellement du texte romanesque ne soit ressenti par son public comme une frustration insupportable » (Nicole Mozet, *op. cit.*, p. 270).

que, durant l'année 1836-1837, *La Presse* a publié d'autres textes de Dumas et de Scribe, complètement inconnus de la postérité, qui introduisent beaucoup plus directement au grand succès du roman-feuilleton⁷⁵.

Lise Queffélec abonde en ce sens. Elle évoque notamment une « chronique historique, et inachevée, le *Règne de Philippe VI de France et d'Édouard III d'Angleterre* » d'Alexandre Dumas, que l'on pourrait considérer comme le premier roman-feuilleton⁷⁶. Il n'en reste pas moins que *La Vieille Fille* demeure le marqueur le plus souvent utilisé pour dater la naissance de ce mode de publication. Jacques Migozzi explique bien que

le geste fondateur de Girardin, même s'il "était dans l'air du temps", peut en effet légitimement apparaître comme le catalyseur de processus concomitants qui interagissent, entrent en synergie et précipitent [...] l'avènement de pratiques nouvelles dans toute la chaîne de l'imprimé, de la rédaction des textes à leur réception, en passant par leur édition et leur diffusion⁷⁷.

La clé de voûte du roman-feuilleton est d'abord l'innovation matérielle et ses conséquences car, « en quittant les revues littéraires [...], le roman change de support pour se lancer à la conquête de nouveaux publics⁷⁸ ». Pour cette raison, *La Vieille Fille*, écrit spécifiquement pour paraître dans un grand quotidien politique, inaugure bel et bien l'émergence du roman-feuilleton.

Ce mode de publication ne se développe que progressivement dans les années suivantes alors que « les romans et nouvelles occupent une place relativement modeste, bien que croissante, dans le feuilleton. Ils se répartissent d'autre part entre les [rubriques] Variétés et le feuilleton, commençant parfois dans l'un et se poursuivant dans l'autre⁷⁹ ». Si le roman-feuilleton cohabite d'abord avec les articles à vocations scientifique ou culturelle qu'on retrouve traditionnellement

75. Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 230.

76. Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique*, *op. cit.*, p. 92.

77. Jacques Migozzi, « La révolution française du roman-feuilleton (1836-1848) », dans Marie-Françoise Cachin, Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier et Claire Parfait (dir.), *Au bonheur du feuilleton : naissance et mutations d'un genre (États-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e - XX^e siècles)*, Paris, Créaphis, 2007, p. 82.

78. Voir le « Dossier » constitué par Stéphane Vachon dans Honoré de Balzac, *La Vieille Fille*, suivi du *Cabinet des Antiques*, Paris, Librairie Générale Française, « Classiques de Poche », 2006, p. 417.

79. Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique*, *op. cit.*, p. 92.

dans cette rubrique, il en vient à les reléguer au second plan. Il prend de l'expansion et peut occuper le rez-de-chaussée de toutes les pages exception faite de la dernière, consacrée aux annonces. La forme originale ne sert plus, généralement, que comme interlude entre deux romans ou lors d'interruptions dans la publication. Évoquant toujours un espace de la page de journal, le feuilleton en vient à désigner principalement le mode de publication et l'œuvre ainsi publiée.

Peu à peu paraissent des romans qui vont fixer les caractéristiques du genre. Notons, en 1838, le *Capitaine Paul* d'Alexandre Dumas, publié dans *Le Siècle*, qui marque le début de « l'impérialisme du roman-feuilleton⁸⁰ ». Il s'agit bien d'un « impérialisme », comme le constatent rapidement les contemporains. On peut s'en convaincre à la lecture du roman satirique *Jérôme Paturot : à la recherche d'une position sociale* de Louis Reybaud, publié partiellement en feuilleton⁸¹ :

Vous n'ignorez pas, monsieur, que le feuilleton a pris dans notre ordre social une importance au moins égale à celle de la tasse de café et du cigare de la Havane. C'est devenu un besoin chronique, une consommation obligée. Que, par impossible, demain, les journaux déclarent à leur clientèle qu'ils suppriment la suite des aventures de trente Arthurs ou Mathildes actuellement en circulation, à l'instant vous verrez éclater une insurrection de jupes, de cornettes, et j'oserai ajouter de chapeaux⁸².

Dans le contexte de surenchère que crée un tel engouement, des soins accrus sont consacrés à cette section des quotidiens. Le battage publicitaire s'organise, la compétition pour s'attacher les écrivains chéris du public devient féroce et la production explose⁸³. Ce mélange de littérature et de considérations financières connaît rapidement plusieurs détracteurs qui attaquent la qualité des œuvres et le talent des auteurs. Pourtant, n'est pas feuilletoniste à succès qui veut. Cette forme

80. Jean-Louis Bory, *Eugène Sue : dandy mais socialiste*, Paris, Mémoire du Livre, 2000 [1^{re} éd. : 1962], p. 271.

81. La première partie du roman, *Jérôme Paturot*, est publiée anonymement dans *Le Constitutionnel* puis chez Paulin en 1842. La seconde, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale et politique*, paraît en 1843 chez Paulin. En 1844, les deux parties sont réunies sous le titre qu'on lui connaît aujourd'hui avec le nom de l'auteur (Sophie-Anne Leterier, « Présentation », dans *Jérôme Paturot. A la recherche d'une position sociale*, Paris, Belin, « Temps présents », 1997, p. 9).

82. *Ibid.*, p. 95. Les références aux « Arthurs » et aux « Mathildes » renvoient au titre de deux romans-feuilletons publiés par Eugène Sue dans *La Presse* quelques années auparavant : *Arthur* (1837-1839) et *Mathilde* (1840-1841). Les deux romans ont connu un vif succès.

83. Jean-Claude Vareille, *op. cit.*, p. 17.

exige des qualités spécifiques : « Soumis au goût du public, le feuilleton impose ses règles et ses recettes⁸⁴ ».

Il importe de ne pas perdre de vue cette évidence : au cœur du roman-feuilleton se trouve la publication périodique et ses conséquences. On a souvent évoqué à ce sujet la question de la « coupe » :

C'est surtout dans la coupe, monsieur, que le vrai feuilletoniste se retrouve. Il faut que chaque numéro tombe bien, qu'il tienne au suivant par une espèce de cordon ombilical, qu'il inspire, qu'il donne le désir, l'impatience de lire la suite. Vous parliez d'art, tout à l'heure; l'art, le voilà. C'est l'art de se faire désirer, de se faire attendre⁸⁵.

La vision volontairement réductrice – parce que parodique – du personnage de Louis Reybaud met en évidence l'importance de la coupe, même si, dans les faits, les auteurs en font un usage plus souple et moins mécanique. Nous aurions toutefois tort de réduire la périodicité à ce seul aspect : trois autres facettes sont primordiales.

La première est la nécessité pour l'auteur de s'assurer que le lecteur ait à l'esprit des personnages qui sont parfois restés dans l'ombre depuis plusieurs épisodes. On retrouve ainsi fréquemment des segments à vocation mnémotechnique, parfois tout à fait explicites, comme celui-ci, tiré des *Mystères de Paris* :

On se souvient que, la veille du jour où s'accomplissaient les événements que nous venons de raconter (l'enlèvement de la Goualeuse par la Chouette), Rodolphe avait sauvé Mme d'Harville d'un danger imminent⁸⁶.

Ce rappel, publié dans le feuilleton du 23 novembre 1842 du *Journal des débats*, fait lien avec le numéro paru le 28 septembre, soit près de deux mois auparavant. De telles interventions du narrateur servant à renouer les fils conducteurs de l'intrigue sont d'autant plus utiles que la publication est souvent interrompue, notamment

84. Michel Nathan, *Splendeurs et misères du roman populaire*, textes réunis et présentés par René-Pierre Colin, René Guise et Pierre Michel, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1990, p. 11.

85. Louis Reybaud, *op. cit.*, p. 100.

86. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 386. Il s'agit de notre édition de référence à laquelle nous renverrons dorénavant au moyen du sigle « MysP ».

entre les différentes parties du roman. De ce fait, la lecture peut aisément s'étirer sur plusieurs mois, voire plusieurs années.

Une autre conséquence de la périodicité du roman est sa grande dépendance à la réception qu'en fait le public. La direction du quotidien peut demander à l'auteur certains changements, parfois très importants⁸⁷. L'existence du roman tient à la demande des abonnés : « Si le texte déplaît, il est abrégé, voire interrompu. Dans le cas contraire, on le prolonge jusqu'aux premiers signes de lassitude⁸⁸ ». N'en déduisons pas que les romans-feuilletons sont toujours écrits au jour le jour : la rédaction est fréquemment bien entamée – et même parfois complétée – avant le début de la publication. Ceci est particulièrement vrai durant les premières années du roman-feuilleton. Ce n'est qu'avec la demande croissante que les auteurs en viennent à écrire de plus en plus souvent en suivant le rythme de la publication (pensons au cas d'Alexandre Dumas qui interrompt l'écriture et la publication du *Comte de Monte-Cristo* en décembre 1844 pour écrire *La Reine Margot*⁸⁹). Les auteurs qui agissent ainsi ont toutefois, le plus souvent, un plan détaillé et flexible qui permet les ajustements⁹⁰. L'usage d'intrigues construites sur le principe des « romans à tiroirs » comportant plusieurs histoires emboîtées est idéal pour profiter du succès en ce qu'il permet d'allonger indéfiniment la narration, chaque

87. On trouve dans la correspondance de Balzac les traces de telles discussions concernant *La Vieille Fille*. Ainsi, Girardin écrit ceci au romancier le 31 octobre (soit, à mi-chemin de la publication) : « Il y a déjà pour ce jour beaucoup de plaintes venues; on se plaint aussi généralement qu'il y ait des détails trop libres pour un journal qui doit être lu par tout le monde et traîner partout. M. de Balzac appréciera cette observation » (Honoré de Balzac, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Garnier, 1960, t. III (1836-1839), p. 167, cité par Patricia Kinder, *loc. cit.*, p. 193). Après la publication, le 17 novembre, Girardin écrit encore : « Il nous vient de si nombreuses réclamations contre le choix du sujet et la liberté de certaines descriptions que le gérant de *La Presse* demande à l'auteur de *La Vieille Fille* de choisir un autre sujet que celui de *La torpille*, un sujet qui par la description qu'il comportera soit de nature à être lu par tout le monde, et fasse même opposition au premier sujet traité. Le gérant de *La Presse* demande cela instamment à l'auteur de *La Vieille Fille* » (Honoré de Balzac, *Correspondance*, *op. cit.*, t. III, p. 192, cité dans Patricia Kinder, *loc. cit.*, p. 199).

88. Michel Nathan, *op. cit.*, p. 11.

89. Claude Schopp, *Alexandre Dumas : "le génie de la vie"*, Paris, Fayard, 1997, p. 381.

90. Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 30. Voir aussi Alain-Michel Boyer, *La Paralittérature*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2 673, 1992, p. 72 et la description que fait Claude Schopp du travail d'Alexandre Dumas avec Auguste Maquet sur *Les Trois Mousquetaires*, *Le Comte de Monte-Cristo* et *La Reine Margot* (Claude Schopp, *op. cit.*, p. 390).

personnage pouvant être source d'une nouvelle intrigue⁹¹. Cette structure fournit aussi un prétexte pour jouer du suspense : l'auteur invoque la nécessité de retrouver des personnages négligés depuis quelques épisodes pour en laisser d'autres au bord du gouffre.

Troisième conséquence du mode de publication, le roman-feuilleton est « sensible, plus que la moyenne des romans, à l'actualité⁹² », d'autant plus que les auteurs sont souvent aussi chroniqueurs⁹³. On peut lire dans *Les Mystères de Paris* :

[I]l nous semble que dans ce moment surtout, où d'importantes questions pénitentiaires, questions qui touchent au vif de l'état social, sont à la veille d'être, sinon résolues (nos législateurs s'en garderont bien), du moins discutées, il nous semble que l'intérieur d'une prison, effrayant pandémonium, lugubre thermomètre de la civilisation, serait une étude opportune⁹⁴.

Cette phrase acquiert un poids particulier lorsqu'elle est publiée le 1^{er} juin 1843 alors que la question est à l'ordre du jour dans la sphère publique⁹⁵. Dans des pages où coexistent différents discours (information, actualité, opinion, roman, chronique), le roman-feuilleton qui apparaît au rez-de-chaussée des grands quotidiens politiques peut affecter la communication et brouiller la nature romanesque de l'œuvre. Par exemple, les auteurs de notre corpus profitent parfois de la légitimité des articles d'information pour mettre en valeur le caractère vraisemblable des romans.

Ces contraintes nous amènent à constater que le roman-feuilleton se déploie à l'intérieur d'un canevas formel strict, dans lequel les auteurs doivent rivaliser

91. Cette technique n'est pas exclusive au roman-feuilleton; on la retrouve notamment dans les romans où l'intrigue se construit au fil de rencontres, à l'auberge ou sur la route : le personnage rencontré raconte son histoire (voir notamment Jean-Claude Vareille, *op. cit.*, p. 33). Il s'agit typiquement des intrigues picaresques, dont le modèle retenu par le XIX^e siècle est *Lazarillo de Tormès*.

92. Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 29.

93. Lise Queffélec donne les exemples de Frédéric Soulié, d'Alexandre Dumas et d'Honoré de Balzac (*ibid.*).

94. *MysP*, p. 955.

95. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce débat mais soulignons que, le 17 avril 1843, M. Duchâtel avait présenté le *Projet de loi sur les Prisons et Exposé des Motifs*. Ce projet, qui reprend la réforme proposée le 9 mai 1840, fait couler beaucoup d'encre au cours des semaines suivantes (voir, par exemple, Léon Faucher, « Du projet de loi sur la réforme des prisons », *Revue des Deux Mondes*, XIV^e année, 1^{er} février 1844).

d'originalité pour se démarquer. Dans ce contexte, la répétition est omniprésente; on retrouve ainsi plusieurs « recettes » ironiques pour écrire un roman-feuilleton à succès, une des plus célèbres nous venant du feuilleton de Louis Reybaud déjà cité :

Vous prenez, m^osieur, par exemple, une jeune femme malheureuse et persécutée. Vous lui adjoignez un tyran sanguinaire et brutal, un page sensible et vertueux, un confident sournois et perfide. Quand vous tenez en main tous ces personnages, vous les mêlez ensemble, vivement, en deux, trois, quatre cents feuilletons; et vous servez chaud⁹⁶.

Cette satire porte sur le feuilleton mais aussi sur l'entrepreneur cynique qui le dissèque ainsi de façon simpliste. Cependant, ce portrait réducteur n'est pas totalement faux. On peut le comparer aux principales caractéristiques relevées par Alain-Michel Boyer :

De là l'élaboration, progressivement, d'une rhétorique propre, fondée sur la répétition, volontaire ou non, de phrases toutes faites, et sur le retour de mêmes traits d'écriture : appel au lecteur, adjectivation abondante, redondante et rivée aux mêmes substantifs; de là le style imagé, qui vise à l'effet dramatique, avec des métaphores lexicalisées et des hyperboles nombreuses et, bien sûr, les inadvertances, les étourderies, les lieux communs ou les tics qu'une plume trop rapide ne peut éviter. De là cette nécessité de multiplier les effets : titres accrocheurs pour chaque chapitre, action rapide et débutant rapidement, emphase du geste mélodramatique, ruptures brutales de l'action. De là ces portraits tracés à la hâte, ces psychologies simplifiées, la fabrication presque mécanique de types presque uniformes. De là, aussi, ce style parfois aisé, coulant, ces dialogues incisifs, aux répliques lestes, alertes, pressées, ces expressions orales qui témoignent d'un talent de causeur, cette écriture souvent hale-tante, avec ses négligences, mais également avec sa vivacité, son brio, sa verve et la volonté de placer le lecteur de plain-pied avec la fiction⁹⁷.

Cette description, qui met en évidence plusieurs éléments évoqués plus haut, est représentative de l'appréciation que fait la critique du roman-feuilleton. On y remarque l'importance de la rapidité d'écriture, dont Lise Queffélec a relevé les principaux effets :

Et leur écriture a tous les défauts d'une écriture rapide : négligence, répétitions, pauvreté parfois, d'un style qui n'est pas travaillé, utilisation de poncifs, manque de travail en profondeur des personnages, de l'intrigue. En partie involontaires, sans doute, ces défauts répondent aussi à une nécessité : celle de conquérir immédiatement le public en lui proposant un accès facile à la fiction. Hyperbole et répétition sont aussi rendues nécessaires par l'étalement de la publication (et donc de la lecture) qui modifient leur portée : il faut frapper vite et fort, et renouveler des effets qui risquent de se perdre dans une lecture sans

96. Louis Reybaud, *op. cit.*, p. 100.

97. Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 64.

cesse interrompue. Mais cette rapidité d'écriture n'est pas entièrement négative. Elle est liée aussi, chez les grands feuilletonistes, à une aisance, un brio, une vivacité de causeur et de conteur qu'on cherche parfois en vain ailleurs⁹⁸.

Témoignant notamment d'une présence particulière du narrateur, ces quelques traits ne forment qu'une esquisse du roman-feuilleton : un tableau plus approfondi entraînerait des généralisations problématiques puisque cette abondante production se révèle à l'examen hétérogène et très variée. Nous préciserons donc notre portrait en travaillant sur plusieurs œuvres, parmi lesquelles *Les Mystères de Paris*, qu'il convient maintenant de présenter.

Les Mystères de Paris

Le roman d'Eugène Sue est publié dans une véritable institution dans la presse française : le *Journal des débats*. Fondé en 1789 pour rapporter les débats de l'Assemblée nationale⁹⁹, il a été racheté en 1799 par les frères Bertin et l'aîné en assure personnellement la direction jusqu'en 1841¹⁰⁰. Royalistes, ils ont quelques démêlés avec Napoléon et Fouché qui prennent possession du quotidien et en font le *Journal de l'Empire*¹⁰¹. Redevenu le *Journal des débats* sous la Restauration, celui-ci demeure politiquement très actif : il prend progressivement ses distances face au gouvernement de Charles X pour contribuer à renverser le régime en 1830. Le *Journal des débats* recrute son public « dans la bourgeoisie industrielle et commerçante, mais aussi politique et parlementaire¹⁰² ». L'objectif avoué, « agir sur les esprits distingués, être écouté d'une élite¹⁰³ », montre que ce journal, le plus important en 1836 avant la naissance de *La Presse* et du *Siècle*, incarne parfaitement « l'ancienne formule de presse¹⁰⁴ ».

98. Lise Queffelec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, op. cit., p. 30.

99. *Le Livre du Centenaire du Journal des débats (1789-1889)*, Paris, Plon, 1889, p. 1.

100. *Ibid.*, p. 595.

101. *Ibid.*, pp. 29-39.

102. Jean-Pierre Aguet, loc. cit., p. 258.

103. *Le Livre du Centenaire du Journal des débats (1789-1889)*, op. cit., p. 187.

104. Jean-Pierre Aguet, loc. cit., p. 258.

Le *Journal des débats* se montre réfractaire aux innovations introduites par Girardin et refuse de baisser son abonnement à 40 francs. Cette décision n'a toutefois pas de conséquences : conserver un prix élevé est une façon de se démarquer positivement de la « nouvelle presse ». Le quotidien se montre aussi réticent au roman-feuilleton et n'ouvre son rez-de-chaussée à des œuvres de fiction qu'en août 1837 avec l'*Histoire de madame F. D.* de Frédéric Soulié (1800-1847)¹⁰⁵. Celui-ci en est pendant quelques années le feuilletoniste attitré (au sens nouveau du terme). D'autres membres de la rédaction offrent quelques œuvres de fiction, notamment Jules Janin avec la nouvelle *Le Lion de madame Prévost* le 29 octobre 1838. Le *Journal des débats* ne fait paraître aucun roman marquant avant *Les Mystères de Paris*¹⁰⁶.

Il ne faut pas croire que la publication du roman de Sue sauve le *Journal des débats* « d'une mort précoce¹⁰⁷ ». Même s'il est tentant de conclure à une déchéance du quotidien causée par son coût élevé et par l'absence de romans-feuilletons à succès, un tel constat serait erroné. L'examen des tirages et des abonnements montre que la progression des nouveaux journaux ne se fait pas à ses dépens. Il est vrai qu'ayant le tirage le plus important de la production parisienne en 1836 (13,6%), ce quotidien semble avoir le plus à perdre. S'il est dépassé dès 1837 par *La Presse* et *Le Siècle*¹⁰⁸, il perd en fait en importance relative et demeure le premier des « anciens » journaux puisque l'augmentation des nouveaux quotidiens se fait au détriment d'autres feuilles dans un contexte de progression globale du lectorat. En fait, le nombre d'abonnements du *Journal des débats* augmente légèrement entre 1834 et 1846 et son tirage, une fois passé le choc de 1836, se maintient au-dessus des 9 000 exemplaires jusqu'en 1846, avec des pointes autour de 10 500 en 1840 et

105. La parution en deux feuilletons (les 16 et 18 août 1837) a été précédée d'un préambule intitulé *Une averse*, publié le 27 juillet 1837.

106. Les romans les plus importants semblent avoir été *Le Maître d'école* (treize feuilletons, entre le 27 février et le 13 avril 1839) et *Marguerite* (dix-huit feuilletons entre le 1^{er} octobre et le 14 novembre 1841), tous deux de Frédéric Soulié. *Les Mystères de Paris* est le premier roman-feuilleton du *Journal des débats* qui dépasse le cap des vingt épisodes.

107. Voir notamment Norah Atkinson, *op. cit.*, p. 11 et Jean-Louis Bory, *op. cit.*, p. 437.

108. Selon Jean-Pierre Aguet, en 1837, *La Presse* a 13 631 abonnements, *Le Siècle*, 11 138 et le *Journal des débats* 8 750 (*loc. cit.*, p. 243).

1841¹⁰⁹. Même si Jean-Pierre Aguet ne fournit pas les tirages des années 1842 et 1843, il serait abusif de parler d'un « sauvetage » du journal par le roman de Sue. Le *Journal des débats* fait figure d'exception dans le paysage médiatique en raison de la fidélité de sa clientèle et de son caractère « d'institution¹¹⁰ ».

Le succès des *Mystères de Paris* a poussé dans l'ombre les débuts littéraires d'Eugène Sue. Sans refaire une biographie que l'on peut trouver aisément ailleurs¹¹¹, il importe de rappeler certains faits. Né en 1804, il grandit avec le siècle comme plusieurs écrivains célèbres. Rien ne le destine toutefois à la carrière des lettres : son père, médecin illustre, souhaite que son fils lui succède tandis que ce dernier, peu porté vers les études et la médecine, penche plutôt pour la vie luxueuse et consacrée aux plaisirs des jeunes riches. Dès la fin de la Restauration, il écrit en dilettante, cherchant surtout à choquer par sa désinvolture¹¹². Il obtient un certain succès et, tablant sur ses années passées dans la marine en tant que chirurgien auxiliaire de seconde classe¹¹³, il devient le créateur du « roman maritime » en France. Les héritages reçus de son père et d'un de ses oncles lui permettent de se consacrer à la vie parisienne et, fort de ses succès littéraires, de fréquenter les faubourgs Saint-Honoré et Saint-Germain. Romantique mais surtout dandy, il ne prend pas une part active aux combats politiques et artistiques qui ouvrent la décennie 1830.

Ayant dilapidé sa fortune, Eugène Sue fait de la littérature, autrefois accessoire, sa planche de salut¹¹⁴. Vivant dans une situation financièrement précaire entre 1838 et 1841, il rembourse la plupart de ses dettes grâce aux revenus de ses romans-feuilletons. *Arthur* (*La Presse*, 5 décembre 1837-28 juin 1839) et *Mathilde* (*La Presse*, 22 décembre 1840-26 septembre 1841) obtiennent un succès critique et

109. Il passe de 10 008 en 1836 à 7 666 en janvier 1837 (*ibid.*, p. 257) Voir les pages 241-254 pour les tirages et abonnements détaillés des années subséquentes.

110. *Ibid.*, p. 284.

111. Voir l'ouvrage de Jean-Louis Bory déjà cité (*Eugène Sue. Dandy mais socialiste*).

112. *Ibid.*, pp. 152-154.

113. *Ibid.*, p. 100. Cette situation lui est imposée par son père qui veut lui faire apprendre la médecine par la pratique, puisqu'il résiste héroïquement à la théorie (p. 70).

114. *Ibid.*, p. 270.

commercial. *Mathilde* devait compter deux volumes mais l'auteur doit l'allonger à six¹¹⁵ et Théophile Gautier en commente ainsi la publication :

Que fait Mathilde aujourd'hui ? A-t-elle bien pleuré ? Telle est la première demande que Paris s'est adressée pendant dix mois. Il faut une singulière puissance pour tenir ainsi en suspens une ville qui ne s'étonne de rien, que le scandale n'émeut pas, qui oublie tout, ses gloires et ses hontes, et ne connaît plus demain son grand homme de la veille...¹¹⁶

On le voit, lorsqu'il rédige *Les Mystères de Paris*, Sue est déjà un feuilletoniste accompli. Ce constat est essentiel dans la mesure où plusieurs idées reçues ont longtemps circulé à propos de la genèse du roman. Sans résoudre toutes les difficultés, il convient de faire le point sur cette situation. Pour mieux en montrer les failles, René Guise résume ainsi les légendes qui circulent sur l'écriture du roman :

Les Mystères de Paris, nés d'une proposition d'éditeur, assortie d'un modèle et d'un titre, ont été commencés au hasard, continués grâce aux encouragements d'un ami et aux conseils de Considérant¹¹⁷.

René Guise montre que ce portrait a été faussé de plusieurs façons. Il est pertinent de rappeler ici les principaux points de sa démonstration, d'autant que son travail a depuis été confirmé par différents chercheurs.

On peut imputer une large part de cette perception déformée des *Mystères de Paris* aux témoignages de certains contemporains, au premier chef Ernest Legouvé, dont le récit de la naissance du roman comporte les principaux éléments énumérés par René Guise : la proposition d'un éditeur s'inspirant d'un ouvrage anglais, le début de rédaction se faisant « au hasard », sans plan établi, la rencontre éclairante avec un journaliste et « l'ami encourageant », à savoir Legouvé lui-même¹¹⁸. Enthousiasmé par sa lecture des premiers chapitres, ce dernier aurait demandé la

115. René Guise, « *Les Mystères de Paris*, histoire d'un texte : légende et vérité », *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 17 (« 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* »), 1992, p. 14. René Guise a réalisé la presque totalité de ce numéro, dont nous avons choisi de citer chaque article de façon indépendante.

116. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1^{re} éd. : Leipzig, 1858-1859], t. II, p. 276; cité par Jean-Louis Bory, *op. cit.*, p. 286.

117. René Guise, « *Les Mystères de Paris*, histoire d'un texte : légende et vérité », *loc. cit.*, p. 11.

118. Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, Hetzel, 1886-1887, t. II, pp. 248-249.

suite à Sue qui aurait répondu qu'il en ignorait tout. Ce récit, fréquemment repris¹¹⁹, offre l'image d'un auteur porté par les événements, image qui a été utilisée pour affirmer que l'œuvre a été élaborée « par » les nombreuses suggestions des lecteurs retrouvées dans la correspondance de Sue¹²⁰.

Deux autres témoignages ont souvent été retenus par la critique. D'abord, celui de Cuvillier-Fleury (1802-1887), collaborateur au *Journal des débats*, qui insiste dans sa correspondance sur l'absence de plan et sur le fait que Sue ne sait plus où donner de la tête dès les premiers épisodes et doit demander un délai de deux jours dans la publication autour du 24 juin 1842¹²¹. Le second vient de Félix Pyat (1810-1889), dramaturge romantique aux idées avancées qui sera élu député, de gauche, à l'Assemblée constituante de 1848 et ensuite au Conseil de la Commune en mars 1871. Dans un article publié dans la *Revue de Paris et de Saint-Petersbourg* à la fin du siècle, Pyat évoque sa rencontre avec Sue lors d'une représentation de sa pièce *Les Deux Serruriers* le 25 mai 1841¹²². Pyat le convainc de l'accompagner chez un nommé Fugères. Emporté par les idées et les démonstrations de cet ouvrier éduqué, Sue se serait converti au socialisme le soir même et *Les Mystères de Paris* serait le roman produit par cette révélation¹²³. On constate que dans ces témoignages directs les auteurs prétendent avoir été « impliqués » dans la genèse du roman et valorisent leur propre rôle.

119. Notamment par Norah Atkinson (*op. cit.*, pp. 99-100) et Georges Jarbinet (*Les Mystères de Paris d'Eugène Sue*, Paris, Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, « Les grands événements littéraires », 1932, pp. 98-99).

120. Voir, pour ne donner que deux des exemples les plus influents, l'ouvrage de Louis Chevalier *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle* (Paris, Perrin, « Pour l'histoire », 2002 [1^{re} éd. : Paris, Plon, 1958], p. 73 et p. 510), et l'article d'Umberto Eco « Eugène Sue : le socialisme et la consolation » dans *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 41.

121. Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury, *Journal intime et correspondance*, Paris, Plon-Nourrit, 1900-1903, t. II, p. 256 (lettre du 24 juin 1842).

122. Félix Pyat, « Souvenirs littéraires. Comment j'ai connu Eugène Sue et George Sand », *Revue de Paris et de Saint-Petersbourg*, 15 février 1888, pp. 17-20.

123. *Ibid.* Jean-Louis Bory a modéré cette version, écrivant que « [t]out cela ne s'est pas fait d'un coup – contrairement à ce que Pyat lui-même voudrait laisser entendre. Il n'y a pas eu conversion soudaine mais cristallisation lente » (Jean-Louis Bory, *op. cit.*, p. 299).

L'examen des manuscrits et de la correspondance de Sue¹²⁴ permet de tempérer la dimension improvisée attribuée au roman. La conception du projet semble remonter au printemps 1839¹²⁵ et non à l'année 1841 comme l'affirme Legouvé¹²⁶. C'est à cette étape que l'éditeur Charles Gosselin (1795-1856) entre en scène. Successeur du libraire Nicolle, dont il a repris le fonds constitué surtout de livres d'enseignement et des œuvres de Lamartine, il a fait sa fortune et sa renommée en publiant les romans de Walter Scott dans le format in-8 – auxquels il donne en quelque sorte leurs lettres de noblesse, puisqu'ils étaient jusqu'alors publiés en petits volumes in-12 – et ceux de James Fenimore Cooper¹²⁷. Il s'est aussi attaché le jeune Victor Hugo en 1828 et a coédité *La Peau de chagrin* de Balzac en août 1831. En 1839, Gosselin, alors un éditeur établi, aurait proposé l'idée du roman à Sue qui y aurait réfléchi durant plusieurs mois. D'ailleurs, Jean-Louis Bory a retrouvé dans la correspondance de Sue les traces d'une abondante préparation documentaire concernant ce projet¹²⁸. L'étude de ces dossiers permet aussi de nuancer la question de la rédaction au jour le jour, considérée comme typique du

124. La Bibliothèque historique de la Ville de Paris possède un dossier comprenant plusieurs centaines de lettres étudiées à plusieurs reprises. Aux ouvrages déjà cités de Norah Atkinson, Jean-Louis Bory et Georges Jarbinet, il faut ajouter l'article « *Les Mystères de Paris* et la production du peuple, 1842-1844 », de Judith Lyon-Caen dans l'ouvrage dirigé par Jacques Migozzi et Philippe Le Guern *Production(s) du populaire* (actes du colloque international de Limoges (14-16 mai 2002), Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2004, pp. 75-90), les travaux d'Alain Pessin (*Le Mythe du peuple et la société française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Sociologie d'aujourd'hui », 1992, 280 p.), de Christopher Prendergast (*For the People by the People ? Eugène Sue's Les Mystères de Paris : a Hypothesis in the Sociology of Literature*, Oxford, Legenda, « Research Monographs in French Studies, 16 », 2003, 142 p.), de Brynja Svane (*Le Monde d'Eugène Sue II : Les lecteurs d'Eugène Sue*, Copenhague, Akademisk Forlag, « Culture & société 3-86 », 1986, 119 p.) et d'Anne Marie-Thiesse (« L'éducation sociale d'un romancier : le cas d'Eugène Sue », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 32-33 (avril-juin), 1980, pp. 51-64). Trois cent cinquante et une lettres adressées à Sue et cinquante et une écrites par lui ont été publiées par Jean-Pierre Galvan dans *Les Mystères de Paris : Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1998. Ajoutons que Judith Lyon-Caen a publié huit lettres inédites en annexe à son ouvrage *La Lecture et la Vie : les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Taillandier, 2006, pp. 279-323.

125. René Guise, « *Les Mystères de Paris*, histoire d'un texte : légende et vérité », *loc. cit.*, p. 14 et Jean-Pierre Galvan, *op. cit.*, p. 19.

126. Ernest Legouvé, *op. cit.*, p. 242.

127. Nicole Felkay, « Sur un éditeur de Balzac : Charles Gosselin (1795-1859) », *L'Année balzacienne* 1976, p. 248 [article recueilli dans Nicole Felkay, *Balzac et ses éditeurs (1822-1837) : essai sur la librairie romantique*, Paris, Promodis - Éditions du Cercle de la librairie, 1987, pp. 179-218]. Voir aussi Odile Martin et Henri-Jean Martin, « Le monde des éditeurs » dans Roger Chartier, Henri-Jean Martin et Jean-Pierre Vivet (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1983-1986, p. 170.

128. Jean-Louis Bory, *op. cit.*, p. 328.

roman-feuilleton et que Sue représenterait de façon exemplaire. Le tableau suivant propose un calendrier détaillé de la publication des différentes parties du roman :

Publication des <i>Mystères de Paris</i> dans le <i>Journal des débats</i>		
Partie	Date du premier chapitre	Date du dernier chapitre
Première partie	19 juin 1842	13 juillet 1842
Seconde partie	6 septembre 1842	28 septembre 1842
Troisième partie	1 ^{er} novembre 1842	17 novembre 1842
Quatrième partie	23 novembre 1842	30 décembre 1842
Cinquième partie	1 ^{er} février 1843	19 février 1843
Sixième partie	16 mars 1843	31 mars 1843
Septième partie	10 mai 1843	24 juin 1843
Huitième partie	27 juillet 1843	2 septembre 1843
Épilogue	5 octobre 1843	15 octobre 1843

Remarquons qu'il y a toujours un délai d'un mois entre chaque partie des *Mystères de Paris*, hormis entre la troisième et la quatrième que six jours à peine séparent. En comparant ce calendrier avec les dossiers de travail de Sue, René Guise a constaté que les quatre premières parties des *Mystères de Paris* – parues du 19 juin 1842 au 30 décembre 1842 – ont été rédigées avant le début de la publication¹²⁹. La cinquième partie commence en février 1843 et,

bien que par la suite l'insertion de chaque nouvelle partie du roman dans le journal ait été précédée d'une interruption d'un mois, il apparaît, au travers d'allusions relevées dans sa correspondance, que la marge de manœuvre d'E. Sue diminu[e] régulièrement pour ne plus être que de quelques jours en fin de publication¹³⁰.

Autrement dit, l'influence des lettres des lecteurs est exclue pour les quatre premières parties. Elle ne devient possible qu'à partir de la cinquième, alors que le roman ajoute à sa perspective philanthropique un projet réformateur explicite et détaillé¹³¹. Christopher Prendergast a examiné la théorie formulée par Louis Chevalier voulant que les lettres reçues par Sue provinssent des classes populaires et aient modifié radicalement le roman¹³². Il conclut que cette correspondance vient en

129. René Guise, « *Les Mystères de Paris*, histoire d'un texte : légende et vérité », *loc. cit.*, pp. 16-17. Voir aussi Judith Lyon-Caen, *op. cit.*, p. 177. Ces quatre parties correspondent aux quatre premières parties et aux deux premiers chapitres de la cinquième dans l'édition que nous utilisons ici (Robert Laffont, 1989).

130. Jean-Pierre Galvan, *op. cit.*, p. 22. René Guise précise par exemple que Sue termine le 15 février 1843 le chapitre qui paraît le 19 février (« *Les Mystères de Paris*, histoire d'un texte : légende et vérité », *loc. cit.*, p. 27).

131. Jean-Pierre Galvan, *op. cit.*, p. 23.

132. Louis Chevalier, *op. cit.*, p. 73 et p. 510.

fait de toutes les couches sociales et qu'elle n'a pas influé sur la construction profonde de l'œuvre¹³³. Il n'en reste pas moins que certains lecteurs ont écrit à l'auteur des *Mystères de Paris* pour lui suggérer d'aborder certains sujets intéressants dans une perspective philanthropique, sujets qui ont pu être utilisés directement ou indirectement par Sue. Judith Lyon-Caen souligne que ce phénomène se met en place à partir de la sixième partie du roman, publiée en mars 1843¹³⁴.

Ajoutons, pour conclure sur la question de la méthode de travail de Sue, que sa correspondance et ses manuscrits laissent voir qu'il effectue plusieurs relectures et qu'il retarde même la parution pour revoir ses épreuves¹³⁵. Ainsi, le délai de deux jours demandé par Sue en juin 1842 et qu'invoque Cuvillier-Fleury pour justifier le qualificatif « d'improvisateur » n'a pas servi à écrire le roman mais à le vérifier¹³⁶. La réalité s'éloigne donc de la légende évoquée à l'orée de cette section. Il est cependant vrai que la réussite du roman a entraîné une certaine « improvisation » : le projet passe de deux à dix volumes. Ce succès mérite que l'on s'y arrête.

Un succès médiatique

Cette longévité démontre le succès des *Mystères de Paris* qui, selon l'expression de Jean-Louis Bory, « arriv[e] à son heure¹³⁷ ». Le roman de Sue formule des enjeux criants du moment et sa publication est un événement littéraire,

133. Christopher Prendergast, *op. cit.*, p. 64 et Brynja Svane, *op. cit.*, p. 14.

134. Judith Lyon-Caen, *op. cit.*, p. 258. Elle ajoute que « [l]e courrier d'Eugène Sue est donc moins le lieu d'une expression directe et "authentique" de la misère populaire qu'un fragment de la scène complexe sur laquelle se pose, autour de 1840, la question sociale » (p. 217).

135. Jean-Pierre Galvan, *op. cit.*, p. 22 et René Guise, « *Les Mystères de Paris*, histoire d'un texte : légende et vérité », *loc. cit.*, p. 24.

136. René Guise, « *Les Mystères de Paris*, histoire d'un texte : légende et vérité », *loc. cit.*, p. 17.

137. Jean-Louis, Bory, *op. cit.*, p. 381.

commercial et politique¹³⁸. Il est difficile aujourd'hui d'apprécier à quel point *Les Mystères de Paris* a profondément marqué l'imaginaire collectif de l'époque en très peu de temps et de façon durable, comme en font foi la substantivation du nom de différents personnages (par exemple les portiers Pipelet) et les nombreuses « republications » dans différents journaux tout au long du siècle¹³⁹.

Cette réussite n'est pas consensuelle puisque l'œuvre suscite aussi la controverse dès les premiers épisodes : « Pour la première fois, dans un roman qui ti[en]t l'Europe entière en haleine durant près de dix-huit mois – de juin 1842 à octobre 1843 – le peuple jou[e] un rôle¹⁴⁰ ». Plusieurs questionnent la moralité d'un roman qui use de l'argot et promène son lecteur dans la fange, sous le prétexte de défendre les classes populaires. Sans refaire une étude détaillée de la réception des *Mystères de Paris*¹⁴¹, soulignons que dès le 23 juin 1842, soit quatre jours après le début de la publication, *Le Corsaire* publie un article intitulé « Un petit bout de morale adressé aux moralistes du *Journal des débats* par un fonctionnaire moral » qui décrit le roman comme une « monstruosité », comme « un feuilleton d'argot capable de faire tomber le journal des mains du lecteur le plus aguerri ». De son côté, *Le Charivari* ironise le 28 juin sur le vide comblé dans la littérature par « l'union fortunée du *Journal des débats* et de la littérature grinche ». Ces exemples illustrent bien l'accueil sévère que reçoit le roman¹⁴².

138. Nous avons vu en introduction que Michel Nathan (*op. cit.*, p. 14) et Lise Queffelec (*Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 13) ont souligné l'importance de la publication du roman. À ce sujet, voir aussi, par exemple, Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1975, pp. 72-73, Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, « Pour l'histoire », 2005, p. 50, Régis Messac, *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, « Bibliothèque de la revue de Littérature comparée », 1929, p. 398.

139. Pour un inventaire détaillé des republications du roman dans différents quotidiens, voir le répertoire que propose René Guise dans l'article « Les éditions françaises des *Mystères de Paris* », *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 17 (« 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* »), 1992, pp. 59-61.

140. Jean-Pierre Galvan, *op. cit.*, p. 7.

141. À ce sujet, voir René Guise, « L'accueil des *Mystères de Paris* », *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 17 (« 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* »), 1992, pp. 31-56. On trouve dans ces pages des reproductions d'extraits d'articles consacrés au roman de Sue.

142. Les passages du *Corsaire* et du *Charivari* ont été cités par René Guise (*ibid.*, pp. 33-34).

Si la question de la « morale » de l'œuvre apparaît particulièrement sensible dans le cas d'un roman-feuilleton, en raison de sa large diffusion, ces réactions doivent surtout être appréciées dans le contexte de la concurrence impitoyable qui anime la presse parisienne. La cible de l'article du *Corsaire* est bien plus le *Journal des débats* qu'Eugène Sue. Plusieurs commentateurs soulignent de même l'incongruité de la présence d'un tel roman dans l'organe de la « bourgeoisie triomphante¹⁴³ ». Jean-Pierre Galvan relève l'importance, dans cette critique sévère, de la combinaison que constituent l'œuvre et le journal qui la publie lorsqu'il écrit que « dès les premières semaines et durant toute la publication, nombreuses furent les attaques qui, au travers du roman, visèrent le journal et ses commanditaires¹⁴⁴ ». C'est dire que la critique d'un roman-feuilleton le dépasse toujours : elle vise aussi le journal qui la publie et s'inscrit dans les débats politiques et sociaux qui animent le haut des pages.

Il semble raisonnable d'avancer que la publication des *Mystères de Paris* dans un autre journal aurait aussi déclenché une polémique – peut-être un peu moins vive ? – mais aurait surtout engendré des attaques différentes. Il faut se rappeler que, toutes proportions gardées, le roman *La Vieille Fille* a créé un scandale lors de sa parution dans le quotidien de Girardin, scandale qui ne se résume ni à son contenu ni au fait d'avoir été publié dans *La Presse* mais à la combinaison des deux facteurs. Dans le cas des *Mystères de Paris*, le contraste entre le *Journal des débats*, conservateur et bourgeois, et les bas-fonds représentés dans son rez-de-chaussée a surtout orienté les attaques des critiques.

Les assauts se poursuivent tout au long de la publication mais ne la freinent nullement : les exploits de Rodolphe de Gérolstein, les souffrances de Fleur-de-Marie et les tourments de la famille Morel passionnent la France pendant quinze

143. Jean-Pierre Galvan, *op. cit.*, pp. 7-8.

144. *Ibid.*, p. 22.

mois. Par la suite, le roman est édité à quatorze reprises du vivant de l'auteur¹⁴⁵, ce qui constitue un autre signe de succès, même s'il est difficile d'évaluer le nombre exact d'exemplaires mis en circulation. Pour la seule période de 1842 à 1844, Pierre Orecchioni avance le chiffre de 60 000¹⁴⁶ mais la méconnaissance des déclarations des imprimeurs ne permet aucune certitude. Ajoutons que les pratiques de lecture collective et l'utilisation des cabinets de lecture empêchent toute estimation fiable du nombre réel de lecteurs du roman¹⁴⁷. La « vie » des *Mystères de Paris* se poursuit brièvement au théâtre : le 13 février 1844, à la Porte Saint-Martin, a lieu la première d'une adaptation écrite par Sue et son ami Prosper Goubaux (1795-1859). Ce fait en soi n'est pas exceptionnel puisque « [l']adaptation d'un roman pour la scène n'est pas, au XIX^e siècle, un signe particulier de succès¹⁴⁸ ». Cependant, si la pièce n'est pas une réussite durable¹⁴⁹, la première est très courue¹⁵⁰ et son texte, mis en vente dès le 2 mars 1844, est réédité à plusieurs reprises¹⁵¹.

De tels chiffres, aussi convaincants soient-ils, ne suffisent pas à donner une idée juste de l'ampleur et de la durée du succès. Évoquons aussi la diffusion considérable du roman à l'extérieur des frontières de la France : René Guise, grâce à des informations fournies par Jacques Papin, explique que, en plus des journaux et des éditions qui reproduisent le texte français, se multiplient les traductions « en

145. René Guise, « Les éditions françaises des *Mystères de Paris* », *loc. cit.*, p. 59.

146. Pierre Orecchioni, « Eugène Sue, mesure d'un succès », *Europe*, n° 643-644 (novembre-décembre), 1982, pp. 161-165.

147. Judith Lyon-Caen a constaté en étudiant la correspondance adressée à Eugène Sue que les épistoliers ne font jamais mention de telles pratiques de lecture collective. Cependant, ce constat ne peut s'appliquer qu'à un sous-groupe bien précis des lecteurs des *Mystères de Paris* : ceux qui ont décidé de prendre la plume pour écrire à l'auteur du roman (Judith Lyon-Caen, *op. cit.*, p. 122).

148. René Guise, « *Les Mystères de Paris* au théâtre », *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 17 (« 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* »), 1992, p. 207.

149. Cela est notamment dû aux difficultés d'adapter un roman si long en quelques actes, et surtout aux exigences de la censure qui impose certains changements qui font de la pièce une « version édulcorée » de l'original (Jean-Louis Bory, *op. cit.*, p. 368). On peut s'en convaincre à la lecture du résumé du texte que propose René Guise dans l'article « *Les Mystères de Paris* au théâtre » (*loc. cit.*, pp. 211-227).

150. On peut le lire dans les critiques théâtrales d'Amédée Achard dans *Le Courrier Français* du 19 février 1844 et de Théophile Gautier dans *La Presse* du même jour. Ce succès initial est créé, selon Gautier, par la possibilité que cette première représentation soit aussi la seule, en raison des hésitations de la censure.

151. René Guise, « *Les Mystères de Paris* au théâtre », *loc. cit.*, p. 229.

portugais (Brésil), espagnol, anglais, grec, allemand, italien, tchèque, danois, suédois (il s'agit là de la pièce) et même chinois¹⁵² ». Jean-Louis Bory, lui, évoque « dix traductions différentes » pour la seule année 1844¹⁵³. La popularité des *Mystères de Paris* dépasse ainsi largement les frontières françaises et européennes. Pour apprécier le succès du roman, il convient aussi de s'arrêter sur le foisonnement des anecdotes impliquant des lecteurs de celui-ci. On recense ainsi des histoires de tenanciers de cabinets de lecture qui exigent des tarifs abusifs pour louer le *Journal des débats* et d'autres qui se moquent de lecteurs naïfs ayant omis de réserver leur copie plusieurs heures à l'avance¹⁵⁴. Théophile Gautier écrit ironiquement :

Des malades ont attendu pour mourir la fin des *Mystères de Paris*; le magique *La suite à demain* les entraînait de jour en jour, et la mort comprenait qu'ils ne seraient pas tranquilles dans l'autre monde s'ils ne connaissaient le dénouement de cette bizarre épopée¹⁵⁵.

Il semble aussi que le maréchal Soult (1768-1851), président du Conseil, ait été un fervent adepte du roman et que son humeur en ait suivi les péripéties. Il aurait envoyé des hommes forcer le cachot où Sue était retenu pour avoir refusé d'effectuer son service dans la Garde Nationale, afin d'éviter que son emprisonnement n'interrompe la publication¹⁵⁶. La véracité et l'exactitude de ces anecdotes importent moins que le témoignage qu'elles apportent quant à l'ampleur de la « vogue » des *Mystères de Paris* qui entraîne une véritable mythification de l'œuvre et du romancier¹⁵⁷.

152. René Guise, « La diffusion des *Mystères de Paris* à l'étranger », *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 17 (« 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* »), 1992, p. 131.

153. Jean-Louis Bory, *op. cit.*, p. 364.

154. Albert Dresden Vandam, *Un Anglais à Paris. Notes et Souvenirs. 1835-1871*, Paris, Plon, Nourrit et C^{ie}, 1893-1894, t. I, pp. 50-51.

155. Théophile Gautier, *op. cit.*, t. III, p. 161.

156. L'anecdote semble avoir été rapportée d'abord par Jules Janin (cité dans *Le Livre du Centenaire du Journal des débats (1789-1889)*, *op. cit.*, pp. 523-524).

157. En effet, les anecdotes sur Sue abondent aussi. Par exemple, plusieurs auteurs ont repris et adapté celle qui veut que Sue, agissant en Rodolphe, se déguisait et arpentait les bas-fonds parisiens à la nuit tombée, fort de sa connaissance de l'argot (Arsène Houssaye, *Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle (1830-1890)*, Genève, Slatkine Reprints, 1971 [1^{re} éd. : Paris, Dentu, 1885-1891], t. V, p. 97; Ernest Legouvé, *op. cit.*, t. II, p. 251). On peut aussi penser au récit d'Eugène Sue passant la nuit avec une femme très laide par pure compassion. Il existe plusieurs versions de cette histoire : Alexandre Dumas, dans ses *Mémoires*, parle d'une femme défigurée au vitriol par un ancien amant; une autre version, que l'on trouve dans l'introduction d'Armand Lanoux à notre édition de référence des *Mystères de Paris*, insiste plutôt sur le désespoir de la femme qui, à la Salpêtrière, en 1880, perd l'épingle à cravate laissée par Sue lors de cette fameuse nuit (pp. 1-2).

Les Mystères de Paris n'est pas qu'un « best-seller » parmi tant d'autres. Cela apparaît également dans le processus de commercialisation qui résulte de son succès. On trouve ainsi une floraison de poèmes en reprenant les personnages et les péripéties¹⁵⁸ et une foule de ce que nous appellerions aujourd'hui des « produits dérivés » :

[L]a 'suolâtrie', la 'suomanie' se font ravageuses. Des jeux de l'oie circulent dont les péripéties sont tirées des *Mystères*. M. Paquet, du Jardin des Plantes, baptise des roses Rigolette et Fleur-de-Marie, on danse *Les Petits Mystères de Paris*, galop de Musard fils, ou le quadrille de Mlle Loïsa Puget, dont "les mélodies pleines de charme et de caractères sont toutes parfaitement composées dans l'esprit des cinq titres : le Chourineur, Tortillard, Fleur-de-Marie, le Prince Régnaant et la Chouette" [*Journal des débats*, 6 décembre 1842]. On joue *Les Mystères de Paris, grand morceau de piano*, par F. Latour; on chante la chanson de Rigolette ou la romance de la Goualeuse, musique de Jules Barbot sur des paroles d'Émile Varin¹⁵⁹.

Le « monde fictionnel » créé par Sue déborde les limites romanesques. Nombreux sont ceux qui veulent s'initier aux « mystères de Paris » en visitant les lieux exotiques du roman. L'un de ses hauts lieux est le tapis-franc du *Lapin-Blanc* situé, dans l'œuvre, rue aux Fèves. Les informations divergent quant à l'origine du cabaret¹⁶⁰ mais il appert qu'après la publication du roman, Parisiens et étrangers visitent cet établissement qui n'a toutefois que peu à voir avec le tableau de Sue. Alfred Delvau n'y observe qu'un cabaret normal, avec des clients des classes populaires et un tenancier plus « prudhommesque » que criminel qui cherche à profiter de cette notoriété en installant des illustrations des *Mystères de Paris* sur les

Encore une fois, le détail importe peu : il s'agit de mettre en évidence les indices d'une véritable mythologie.

158. La correspondance reçue par Sue comporte plusieurs poèmes, par exemple ceux de Fanny Denoix, fréquemment cités et notamment utilisés en 1844 pour compléter le dernier volume des *Mystères de Paris* chez Gosselin (René Guise, « Les éditions françaises des *Mystères de Paris* », *loc. cit.*, p. 63). Plusieurs chansons consacrées au tapis-franc *Le Lapin-Blanc* ont aussi été écrites (Charles Nisard, *La Muse pariétaire et la muse foraine : chansons des rues depuis quinze ans*, Paris, Jules Gay, 1863, pp. 282-287).

159. Jean-Louis Bory, *op. cit.*, pp. 346-347.

160. Norah Atkinson en fait un établissement ouvert par Paul Niquet sous la Restauration – lequel tiendra plus tard un cabaret éponyme qui deviendra une curiosité parisienne (*op. cit.*, pp. 61-62; Simone Delattre, *Les Douze Heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 2003 [1^{ère} éd. : Albin Michel, 2000], p. 519). Mais une brochure évoquée par Charles Nisard affirme que son origine est plus ancienne (*op. cit.*, pp. 288-298). Alexandre Dumas affirme qu'il y avait bien un Lapin-Blanc en 1827, mais situé en face du Théâtre du Gymnase, différent donc de celui des *Mystères de Paris* (*Les Mohicans de Paris*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1998, p. 14).

murs¹⁶¹. Selon Norah Atkinson, le cabaret est un véritable décor où les « escarpes » sont des figurants engagés pour ce « spectacle » très couru¹⁶². Ce seul exemple montre qu'il y a tout autant une volonté de tirer un profit commercial du succès de Sue qu'une soif du public quant à cet univers romanesque.

Nous avons jusqu'ici laissé de côté la principale tentative de profiter de cette vogue : les œuvres « à la *Mystères de Paris* ». En effet, plusieurs romanciers se sont abondamment inspiré de l'ouvrage de Sue, particulièrement en reprenant la construction du titre de celui-ci, titre qui renvoie aux *Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe (1794)¹⁶³. En voici quelques exemples :

Les Mystères de Province de Balzac, Ballard, Soulié et Brot; les *Mystères de la Bastille* de Jacob; *Les Vrais Mystères de Paris* par Vidocq; *Les Mystères du Vieux Paris*; *Les Mystères du Nouveau Paris*; *Les Petits Mystères de Paris*; *Les Mystères du Lapin-Blanc*; *Les Mystères de l'Île Saint-Louis*; *Les Mystères de Bicêtre*; *Les Petits Mystères de l'Opéra*; *Les Mystères du Grand Opéra*; les *Mystères du Carnaval, de l'Inquisition, du Collège, du Cloître, du Palais-Royal, de Rouen, du jockey club, de Nancy, de Chine, de l'Homme*. Ouf. Et *L'Opéra sans Mystères*¹⁶⁴.

À ces exemples, il faut ajouter les « mystères » localisés dans une autre ville (*Les Mystères de Londres, Berlin, Marseille, Montréal, New York*, etc.) et les romans pour lesquels on a plutôt changé la « perspective » : les *Bohémiens de Paris*, les *Drames de Paris*, *Les Mansardes de Paris*, *Les Mohicans de Paris*, etc.

Ce phénomène, qui touche particulièrement le domaine romanesque, prend forme très rapidement. La publication des *Mystères de Londres*, commandé à Paul Féval par Anténor Joly, alors directeur du *Courrier Français*, débute le 20 décembre

161. Alfred Delvau, *Les Dessous de Paris*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1860, pp. 207-213.

162. Norah Atkinson, *op. cit.*, p. 62.

163. Le phénomène a déjà été l'objet de plusieurs remarques, notamment de la part de Marc Angenot, *op. cit.*, p. 22 et de Sara James, « Eugène Sue, G. W. M. Reynolds, and the Representation of the City as "Mystery" », dans Valeria Tinkler-Villani (dir.), *Babylon or New Jerusalem ? Perceptions of the City in Literature*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 250.

164. Jean-Louis Bory, *op. cit.*, p. 366.

1843, soit deux mois après la conclusion des *Mystères de Paris*¹⁶⁵. Pendant ce temps, en Angleterre, G. W. M. Reynolds lance en 1844 ses propres *Mysteries of London*¹⁶⁶ en « Penny Numbers », un an avant la traduction anglaise du roman de Sue. Cette prolifération est immédiate mais aussi durable : on en trouve des exemples jusqu'après la deuxième guerre mondiale avec *Les Nouveaux Mystères de Paris* de Léo Malet¹⁶⁷.

Dans ce foisonnement de romans, nombreux sont ceux qui s'éloignent considérablement des *Mystères de Paris*. On peut penser par exemple aux *Mystères de Marseille* que publie Émile Zola en 1867, qualifié par le directeur du journal *Le Messager de Provence* qui le publie de « Roman historique contemporain ». Zola y laisse de côté les éléments essentiels des *Mystères de Paris*, notamment l'exploration des bas-fonds et le « documentaire social ». On peut en dire autant des *Mystères de Montréal* (1893) d'Auguste Fortier qui relate d'abord des événements se déroulant dans des villages québécois lors de la rébellion des Patriotes en 1837. Ainsi, pour constituer, au sein de cette prolifération, un corpus de romans entretenant des relations étroites, il nous faut éliminer ceux qui réduisent la convocation des *Mystères de Paris* à une simple référence au titre.

Un sous-genre romanesque

Un titre impose toujours des contraintes et des balises, à l'auteur comme au lecteur. Ceci est encore plus vrai dans le cas d'ouvrages publiés progressivement. Le titre devient ce que Gérard Genette appelle un « titre préexistant », lequel a « toutes chances d'agir alors comme certains incipits [...], c'est-à-dire comme un incitateur :

165. Jean-Pierre Galvan, *Paul Féval : parcours d'une œuvre*, Amiens et Paris, Encre et Les Belles lettres, « Références », 2000, p. 15.

166. Ce roman connaît un franc succès et devient un phénomène en lui-même, s'étirant, sous différents titres, jusqu'en 1856 (Sara James, *loc. cit.*, pp. 247-249).

167. Claude De Grève, « Des "Mystères de Paris" d'Eugène Sue aux "Nouveaux Mystères de Paris" de Léo Malet », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 40, 1988, pp. 151-152.

une fois le titre présent, ne reste à produire qu'un texte qui le justifie... ou non¹⁶⁸ ». On ne peut donc en faire abstraction : lorsque le titre devient « public », il ne peut être changé aisément et l'auteur doit généralement s'en accommoder. Il y a évidemment des contre-exemples. C'est le cas de plusieurs romans de la *Comédie humaine*, dont *La Muse du département*, publié le 27 avril 1843, qui avait paru en feuilleton dans *Le Messenger* sous le titre *Dinah Piédefer* (20 mars-29 avril 1843)¹⁶⁹. Dans le cas d'Eugène Sue, il n'en reste pas moins qu'il a dû écrire pendant quinze mois en respectant le syntagme « *Les Mystères de Paris* » et le programme qu'il annonce, lequel, bien que large, est bel et bien prescriptif.

Les contraintes sont encore plus lourdes pour ceux qui reprennent le titre des *Mystères de Paris* pour s'attirer des lecteurs. Ce geste impose en effet de justifier la convocation du roman de Sue dès les premiers épisodes. Les romanciers peuvent choisir de ne pas tenir compte du lien qu'ils créent mais risquent alors de décevoir les lecteurs, voire même de rompre la communication, un écueil particulièrement dangereux dans le cas d'un roman publié périodiquement. De ce fait, les œuvres qui renient totalement la convocation du titre de Sue sont plutôt rares.

Le ressassement « titrologique » qui découle du succès du roman de Sue ne constitue donc pas un critère superficiel dans l'analyse des œuvres : il est un élément important du contrat de lecture proposé par celles-ci. Cette notion, particulièrement appropriée dans le cas d'ouvrages publiés épisode par épisode, permet d'apprécier les rôles créés par la lecture en mettant en évidence qu'un « énonciateur [s'y] montre, qui propose une place à un destinataire¹⁷⁰ ». Alain-Michel Boyer précise que

168. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Essais », 2002 [1^{re} éd. : 1987], p. 71.

169. Ajoutons que, toujours en 1843, le roman est publié par Souverain dans *Les Mystères de province* avec *Albert Savarus* sous le titre *La Muse du département ou Dinah et Rosalie* (Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac : chronologie de la création balzacienne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes / Paris, Presses du CNRS / Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1992, p. 226.

170. Eliséo Véron, « Il est là, je le vois, il me parle », *Communications*, n° 38, 1983, p. 53.

l'écriture et la lecture paralittéraires sont essentiellement contractuelles, c'est-à-dire que le lecteur, lorsqu'il commence le récit, a conclu, avec l'auteur, un accord tacite [...] : il doit être sûr de trouver ce qu'il va y chercher¹⁷¹.

Malgré nos réserves quant à l'usage du terme « paralittéraire¹⁷² », le contexte que décrit Alain-Michel Boyer est bien le nôtre. Les contraintes que doit respecter Sue en se conformant aux attentes créées par son titre font ainsi pâle figure auprès du carcan que s'imposent ceux qui suivent cette voie. Les œuvres qui constituent notre corpus sont celles dont les auteurs ont choisi de relever ce défi.

Nous limiterons notre étude dans le temps pour éviter la dilution qu'entraînerait un examen de l'ensemble de ce vaste phénomène s'étirant sur plus d'un siècle. Nous avons ainsi retenu les bornes temporelles de 1840 et 1860. Celles-ci ne relèvent ni du domaine politique – elles ne renvoient à aucun événement décisif et délimitent une période marquée par trois régimes politiques très différents¹⁷³ – ni de l'histoire du roman-feuilleton, pour lequel on retient plutôt les périodes de 1836-1866, décrit comme son âge romantique¹⁷⁴, ou de 1842-1846¹⁷⁵. Les dates que nous avons choisies permettent plutôt de traiter de la « première vague » des romans inspirés de celui de Sue. Il ne s'agit pas d'examiner des œuvres publiées *rapidement* après celui-ci¹⁷⁶ mais, tirant profit du travail de James Smith Allen sur les auteurs romantiques¹⁷⁷, de traiter d'une « cohésion générationnelle ». Nous avons ainsi décidé de rejeter les œuvres d'auteurs ayant grandi avec le succès

171. Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 110.

172. Nous rejoignons ici l'analyse de Vittorio Frigerio qui critique l'usage de cette appellation. Il lui reproche particulièrement de décréter d'emblée une position extra-littéraire : le terme « paralittérature » « n'est pas, et ne peut pas être, neutre » (« La *paralittérature* et la question des genres » dans Jacques Migozzi, *Le Roman populaire en question(s)*, actes du colloque international de mai 1995 à Limoges, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1997, p. 112).

173. Monarchie constitutionnelle (1830-1848), Seconde République (1848-1852) et Second Empire (1852-1870).

174. Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 17. L'auteur subdivise cette période de la façon suivante : 1836-1842, 1842-1848, 1848-1852 et 1852-1866.

175. Voir la note 1 du présent chapitre.

176. Définir ce délai poserait en effet plusieurs problèmes en raison de la promptitude de réaction permise par le roman-feuilleton. Ainsi, lors de la publication du *Juif errant* d'Eugène Sue dans *Le Constitutionnel* (1844-1845), le caricaturiste Cham en fait une parodie en feuilletons qui est publiée en suivant la parution de l'original avec un décalage d'un mois seulement.

177. James Smith Allen, *Popular French Romanticism : Authors, Readers and Books in the 19th Century*, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press, 1981, pp. 78-87.

des *Mystères de Paris*. Nous ne pouvons prétendre, sans examen, à l'existence de différences marquées entre cette première « génération » et les suivantes mais il serait abusif de traiter d'un phénomène culturel si ancré dans l'imaginaire collectif sans tenir compte de cette question. À notre connaissance, les romans qui tentent de profiter du succès des *Mystères de Paris* et qui ont été écrits par des auteurs déjà adultes au moment de la publication du roman de Sue ont tous été publiés dans les décennies 1840 et 1850.

Nous avons ainsi sélectionné cinq œuvres en plus des *Mystères de Paris* : *Les Mystères de Londres*, de Paul Féval, *Les Vrais Mystères de Paris* d'Eugène-François Vidocq, *Les Mystères du Palais-Royal* de Louis-François Raban, *Les Mendiants de Paris* de Clémence Robert et *Les Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas. Nous justifierons ce choix dans un instant mais précisons d'emblée qu'à aucun moment nous ne nous interdirons de diversifier nos analyses en convoquant d'autres œuvres. Nous pensons particulièrement à certains romans de *La Comédie humaine* de Balzac, au premier chef *Splendeurs et misères des courtisanes* (1844-1847) et aux *Misérables* (1862) de Victor Hugo. Ces œuvres partagent avec les romans que nous avons retenus non seulement plusieurs thèmes mais aussi une réflexion sur l'esthétique romanesque et sur les rapports entre le roman et le réel. Comme eux, elles présentent un jeu sur la proximité entre leur trame narrative et l'univers du lecteur. Elles constituent ainsi un horizon riche pour nos recherches.

Les Mystères de Londres, écrit par Paul Féval (1816-1887), est publié dans *Le Courrier français* du 20 décembre 1843 au 12 septembre 1844 sous le pseudonyme de Sir Francis Trolopp¹⁷⁸. À cette date, Féval a déjà contribué à plusieurs revues et journaux parisiens mais n'a encore obtenu qu'un succès d'estime. La réussite de ce roman, une commande du directeur littéraire du journal,

178. La première partie est publiée du 20 décembre 1843 au 28 janvier 1844, la seconde du 27 février au 29 mars 1844, la troisième du 17 avril au 9 juin 1844 et la quatrième du 18 juillet au 12 septembre 1844. Le roman compte cent vingt-cinq feuilletons. Nous désignerons notre édition de référence (*Les Mystères de Londres*, Genève, Éditions de Crémille, 1972, 2 vol., 350 et 380 p.) au moyen du sigle « MysL ».

ouvre de nombreuses portes à celui qui va écrire ensuite *Le Bossu* (1857) et *Les Habits noirs* (1863-1875). L'intrigue se construit autour d'un homme mystérieux, connu dans les salons comme le marquis de Rio Santo et dans les bas-fonds comme M. Édouard ou comme « Son Honneur », chef d'une association secrète de criminels. Sous cette triple identité, il travaille à un plan machiavélique destiné à détruire l'Angleterre. Autour de lui gravitent de jeunes héros, des nobles anglais, de jolies victimes et plusieurs représentants de la faune criminelle de Londres.

Les Vrais Mystères de Paris – dont le titre original fut *Histoire secrète ou Les Vrais Mystères de Paris* – est publié en 1844 en sept volumes in-8° chez l'éditeur Cadot sous la signature de Vidocq (1775-1857)¹⁷⁹, qui s'est rendu célèbre par sa mutation de brigand en policier et par la publication de ses *Mémoires* en 1828-1829. Vidocq fait paraître plusieurs œuvres à saveur autobiographique, notamment *Les Vrais Mystères de Paris* dont l'accueil est suffisamment enthousiaste pour faire passer le projet de quatre à sept volumes¹⁸⁰. La paternité de ce roman a soulevé plusieurs questions mais le débat est aujourd'hui clos en faveur de Vidocq¹⁸¹. Fondée sur des « souvenirs », l'intrigue présente le parcours d'un malfaiteur surdoué, Salvador, qui gravit frauduleusement les échelons sociaux et rencontre partout des criminels endurcis. Parvenu au sommet de la haute société

179. Paris, Cadot, 1844, 7 vol. in-8°, 339, 335, 365, 347, 336, 365, 348 p. Il s'agit de notre édition de référence, à laquelle nous renverrons dorénavant au moyen du sigle « *VMysP* ». Le roman a fait l'objet d'une édition partielle par Jean Savant (*Les Vrais Mystères de Paris*, édition présentée, commentée et annotée par Jean Savant, Paris, Le Club français du livre, 1962, 454 p.); lorsque les textes concordent, nous donnerons aussi les références de cette édition, plus accessible.

180. Jean Savant, « Commentaire » Eugène-François Vidocq, *Les Vrais Mystères de Paris*, *op. cit.*, p. 413.

181. Circule notamment une rumeur selon laquelle l'œuvre n'aurait pas été rédigée par Vidocq qui entache la publication. On sait que Horace Raison est impliqué dans le projet, au moins pour sa conception – et peut-être pour la révision du texte – et que l'affaire tourne mal. Jean Savant affirme que Raison aurait écrit sans le consentement de Vidocq et que celui-ci lui aurait signifié la fin de leur collaboration. Raison poursuit Cadot, l'éditeur – et non Vidocq – mais le juge lui donne tort. Suite au jugement, un article du journal *Le Droit* résume ainsi la genèse de l'œuvre : « Après la publication des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, l'idée de faire la contrepartie de cet ouvrage fut conçue, ou par M. Raison ou par M. Vidocq. Toujours est-il que tous deux se réunirent pour faire cette entreprise en commun. Une première difficulté s'éleva entre eux sur le titre de l'ouvrage. M. Raison voulait qu'on l'intitulât *Histoire secrète*, et M. Vidocq, les *Vrais Mystères de Paris*. Ils levèrent cette difficulté en convenant que les deux titres seraient employés à la fois » (*Le Droit*, 6 juin 1844, p. 2, col. 1). Cet article illustre la collaboration entre Raison et Vidocq, lequel a toujours tenu à garder la maîtrise sur le projet des *Vrais Mystères de Paris*.

parisienne, il finit par être démasqué. Il n'a pas les nobles mobiles de Rio Santo et ne cherche qu'à s'enrichir. Vidocq dénonce l'inégalité des riches et des démunis devant la loi (les pauvres sont plus punis pour des crimes bénins que les riches qui volent des sommes énormes) et insiste sur la présence de criminels dans toutes les couches sociales.

Les Mystères du Palais-Royal est un roman inachevé paru en 1845 chez Le Clère¹⁸² sous la signature de Sir Paul Robert, pseudonyme de Louis-François Raban (1795-1870), un auteur prolifique qui a notamment participé à l'écriture d'une pseudo-biographie de Vidocq, particulièrement agressive et malintentionnée¹⁸³. Il a aussi publié nombre de romans et d'ouvrages historiques et plusieurs essais sur les sujets les plus divers. L'œuvre qui nous occupe s'ouvre dans les bas-fonds du Paris de la décennie 1840 mais l'intrigue bascule dès le second chapitre dans les années

182. Cette édition en deux volumes in-8° est demeurée incomplète. En 1846, Raban a fait paraître une autre édition, portant le sous-titre *Les Confessions de Pied-de-Fer*, intégrée dans un ensemble intitulé « Œuvres complètes de sir Paul Robert », en deux volumes in-16 au bureau du journal *La Nation*. Cette deuxième édition contient l'intégralité de l'édition Le Clère et sept chapitres supplémentaires mais elle est aussi incomplète. Il s'agit de notre édition de référence (identifiée « MysPR »), qui est intégralement reprise dans une troisième édition en deux volumes in-16, parue en 1847 chez les principaux libraires (nous utilisons cependant l'édition de 1846 parce que la collection de la Bibliothèque Nationale de France ne possède que le premier des deux volumes de celle de 1847). Joseph-Marie Quérard affirme que l'ouvrage a d'abord paru dans « un journal judiciaire intitulé *Petit Courrier des Tribunaux* » (*Les Supercheries littéraires dévoilées*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, éditeurs, 1964 [fac-similé de la 2^e éd. : Paris, 1869], t. III (P-Z), p. 43). Nous n'avons toutefois pu vérifier cette information, n'ayant trouvé aucune trace de ce journal. Ajoutons encore que *La Nation* annonce le 7 juin le début de la parution en feuilletons de « *Pied-de-Fer*, deuxième partie des *Mystères du Palais-Royal* par sir Paul Robert » (p. 1, col. 1). D'autres publicités paraissent le 24 juillet (p. 1, col. 1) et le 2 décembre 1845 (p. 1, col. 1). La publication commence le 4 décembre 1845, avec un chapitre numéroté I qui ne figure dans aucune de nos trois éditions en volumes. Mettant en scène plusieurs des personnages des *Mystères du Palais-Royal*, l'intrigue de ce roman-feuilleton intitulé *Les Confessions de Pied-de-Fer* (rappelons que ce titre deviendra le sous-titre de l'édition en volumes de 1846) semble se dérouler après les événements décrits dans l'édition en volumes de 1846. Cependant les indications manquent pour déterminer avec certitude l'articulation des épisodes inédits parus en feuilleton avec l'édition en volumes de 1846. Le roman-feuilleton s'interrompt brusquement lorsque le journal cesse de paraître le 28 mai 1846. De plus, plusieurs numéros de *La Nation* qui, selon nos recoupements, comportent des épisodes de l'œuvre, sont manquants dans la collection de la Bibliothèque Nationale de France. Pour ces raisons, nous avons choisi de nous en tenir à l'édition publiée en volumes. *Les Confessions de Pied-de-Fer* a paru dans *La Nation* des 4, 7, 9, 11, 14, 16, 18, 21, 23, 25, 28, 30 décembre 1845, 1^{er}, 4, 6, 8, 22, 25, 27, 29 janvier, 1^{er}, 3, 17, 19, 22, 24, 26 février, 1^{er}, 3, 5, 6, 10, 12, 15, 26, 29, 31 mars, 12, 14, 16, 19, 21, 23, 26, 30 avril, 3, 7, 10 et 12 mai 1846, sous respect des numéros manquants.

183. Louis-François Raban et Émile Marco de Saint-Hilaire, *Mémoires d'un forçat ou Vidocq dévoilé*, Paris, Chez tous les marchands de nouveauté, 1828-1829, 4 vol.

1810. Le premier volume décrit les persécutions que subit la jeune Régine, en butte à des individus cruels et luxurieux, provenant de toutes les couches sociales. Le second se construit autour des péripéties que vit celui qu'elle aime, Adrien, un jeune homme vertueux et courageux, qui devient le protégé de Pied-de-Fer, un malfaiteur de petite envergure dans le premier volume qui devient un génie du crime dans le second. Ce bandit veut faire d'Adrien un prince, d'une façon très similaire au projet de Vautrin pour Lucien de Rubempré dans *Splendeurs et misères des courtisanes*. Rappelons que les deux premières parties du roman de Balzac sont publiées en novembre 1844 – la troisième en 1846, la quatrième en 1847 – et qu'il est donc tout à fait possible que Raban ait l'intrigue balzacienne à l'esprit lorsqu'il rédige *Les Mystères du Palais-Royal*. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce rapprochement dans nos prochains chapitres.

Les Mendiants de Paris est un roman-feuilleton qui « par[ai]t simultanément dans *La Patrie* et dans *Le Commerce* au début de l'année 1848¹⁸⁴ ». Clémence Robert (1797-1872), fascinée par la cause républicaine, a commencé, modestement, à se faire un nom comme poète¹⁸⁵ et a offert des romans historiques à *La Presse* (*La Duchesse de Chevreuse* et *Jeanne la folle*) et au *Siècle* (*Marquis de Pombal*, *William Shakespeare*). Elle a collaboré à la *Gazette des femmes*. Après la révolution de 1848, elle publie *Les Quatre Sergents de la Rochelle* et connaît le succès. *Les Mendiants de Paris* enthousiasme aussi le public et, en 1856, en paraît une édition illustrée¹⁸⁶. L'intrigue s'articule autour du mystérieux mendiant Pasqual, qui veut la perte d'un aristocrate faible de caractère. Il cherche à le faire souffrir pour le punir d'un crime commis à l'égard de sa bien-aimée quelques années plus tôt. Le roman décrit

184. Yves Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 94. La même année, une édition belge des *Mendiants de Paris* est publiée (Bruxelle, Meline, Cans et Cie, 1848, 1 vol. in-18); la première édition parisienne en volume date de 1851 (G. Roux et Cassanet, 2 vol. in-8°, 324 et 324 p.).

185. « Robert, Antoinette-Henriette-Clémence » dans Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1877, t. XIII, p. 1 253, col. 1.

186. Paris, G. Roux, 1856, 2 parties en 1 vol. in-4°, 160 p. Il s'agit de notre édition de référence, à laquelle nous renverrons au moyen du sigle « MeP ».

longuement les différentes branches, honnêtes et criminelles, de la mendicité parisienne.

La publication des *Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas (1802-1870) a débuté le 25 mai 1854 dans *Le Mousquetaire*, un journal dont Dumas était à la fois propriétaire et rédacteur en chef, plus d'une dizaine d'années après la fin de celle des *Mystères de Paris*. Elle ne s'est terminée que cinq ans plus tard, le 28 juillet 1859¹⁸⁷. Il s'agit d'un mystère urbain à saveur historique : Dumas situe l'intrigue en 1827 dans le processus menant à la Révolution de Juillet. Roman-fleuve, *Les Mohicans de Paris* met en scène Salvator, un surhomme au passé mystérieux qui travaille à l'avènement de la république tout en se posant comme défenseur de la veuve et de l'orphelin. Il se trouve ainsi au centre de multiples intrigues qui l'amènent à évoluer dans toutes les couches de la société. Aidé par quelques braves, il doit affronter des nobles corrompus, des criminels de bas étage et un policier politique fort habile.

Loin de s'en tenir à une convocation fallacieuse ou à moitié assumée des *Mystères de Paris*, ces romans partagent plusieurs caractéristiques essentielles. Cette communauté de traits ne vient pas simplement de la volonté d'imiter Sue ni de la publication en feuilleton (constructions en « roman à tiroirs », présentation systématique d'un affrontement entre le Bien et le Mal, etc.). Remarquons d'abord que le cadre urbain n'est pas qu'un décor passif : les aventures sont ancrées dans la

187. Précisons qu'il y a une interruption d'une année entière entre mars 1856 et avril 1857 et qu'à la fin du mois d'avril 1857, le roman poursuit sa publication dans *Le Monte-Cristo*, un nouveau journal dont Dumas est propriétaire et rédacteur en chef, suite aux déboires du *Mousquetaire* (à ce sujet, voir les chapitres « Le retour du Mousquetaire » (pp. 471-491) et « Au vent de la flamme » (pp. 492-510) de la biographie de Claude Schopp déjà citée). Pour un relevé des dates de parution des épisodes, voir Lise Dumasy, « *Les Mohicans de Paris* : fiction autobiographique et fiction politique, ou comment être Romantique sous le Second Empire » dans Pascal Durand et Sarah Mombert (dir.), *Entre presse et littérature : Le Mousquetaire, journal de M. Alexandre Dumas (1853-1857)*, actes du colloque organisé à Lyon (8 décembre 2005) et à Liège (7-8 décembre 2006), Genève, Droz, « Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 297 », 2009, p. 198, note 2). Nous renverrons à notre édition de référence (*Les Mohicans de Paris*, établissement du texte, notes, postface, dictionnaire des personnages par Claude Schopp, Paris, Gallimard, « Quarto », 1998 [1^{re} éd. : 1854-1859], 2 vol., 2 851 p.) au moyen du sigle « *MoP* ».

ville dont le récit explore les secrets et les bas-fonds. Si la représentation de la cité peut s'éloigner de ce que l'on observe dans d'autres romans urbains¹⁸⁸, elle constitue tout de même un personnage et un moteur de l'intrigue. Sa mise en scène est complexe et combine plusieurs références puisque ces romans exaltent – en bien et en mal – les cités dans lesquelles ils déroulent leur action. Ils en détaillent les excès et en dévoilent les « mystères », notamment des lieux typiques et pittoresques, ou une organisation sociale qui se veut l'envers de la société, par exemple avec le motif de l'association criminelle, lequel exprime « le fantasme de la *déconstruction* de la société » en en proposant une nouvelle construite sur une sorte « d'aristocratie héroïque¹⁸⁹ ».

Ceci conduit les romans de notre corpus à témoigner d'une prise de conscience aiguë des nouvelles réalités de l'époque, au premier rang desquelles viennent celles que nous avons déjà évoquées : la découverte du prolétariat, la fascination de la modernité et la peur de la criminalité urbaine. Ils formulent le mythe de cités particulières ainsi que celui de la grande ville en général, qui prend une acuité nouvelle avec l'explosion du développement industriel.

On remarque aussi que les intrigues sont cantonnées à quelques schémas récurrents. La quête principale s'articule systématiquement sur l'un des trois modèles suivants : la vengeance, l'expiation ou l'avancement social – individuel ou collectif. Pour être atteints, ces objectifs nécessitent toujours le recours à des pratiques illégales mais non nécessairement immorales. Ces quêtes motivent le personnage central qui tient les fils de toutes les intrigues entre ses mains. S'il peut représenter un groupe et avoir plusieurs adjuvants, il reste tout de même le seul dénominateur commun, liant toutes les destinées individuelles. On constate aussi

188. Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 303-312.

189. Sarah Mombert, « L'envers de l'Histoire contemporaine. Conjurations, complots et sociétés secrètes, moteurs souterrains du récit romanesque romantique », Lise Dumasy, Chantal Massol et Marie-Rose Corredor (dir.), *Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique ?*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles-Essais de littérature », 2006, p. 22.

que les intrigues secondaires relèvent du domaine amoureux (le plus souvent des amours contrariés) ou du domaine monétaire (spoliation d'héritage, carrière criminelle bâtie sur le vol).

Le traitement de ces trames narratives est orienté par une volonté d'interroger le réel comme beaucoup d'œuvres de l'époque. Ces romans se distinguent cependant souvent dans leur prétention explicite à instruire le lecteur. Les narrateurs se présentent comme des guides, basant le contrat de lecture sur une position professorale. Le cas célèbre des *Mystères de Paris* s'ouvre sur une leçon d'argot au terme de laquelle on lit :

Le lecteur, prévenu de l'excursion que nous lui proposons d'entreprendre parmi les naturels de cette race infernale qui peuple les prisons, les bagnes, et dont le sang rougit les échafauds... le lecteur voudra peut-être bien nous suivre¹⁹⁰.

Le narrateur cumule ici les rôles de professeur et de guide. Par contre, il opte résolument pour le premier lorsqu'il décrit le fonctionnement de l'envers de la société pour aborder des questions sociales :

Le sombre tableau qui va suivre, les pirates d'eau douce, a pour but de montrer ce que peut être dans une famille l'hérédité du mal, lorsque la société ne vient pas, soit légalement, soit officieusement, préserver les malheureux orphelins de la loi des terribles conséquences de l'arrêt fulminé contre leur père. Le lecteur nous excusera de faire précéder ce nouvel épisode d'une sorte d'introduction. [...] C'est donc au nom de ces sympathies autant qu'au nôtre que nous tenterons de prouver par un exemple, choisi parmi plusieurs, que cet ouvrage n'est pas complètement dépourvu d'idées généreuses et pratiques¹⁹¹.

De tels commentaires, qui témoignent d'un idéal philanthropique, sont fréquents dans nos romans. Ceux-ci ne se contentent pas de décrire le « réel » mais l'interprètent en consacrant spécialement leurs efforts à révéler des pratiques inconnues et dépayantes et à dénoncer des iniquités. Plusieurs proposent des solutions qui s'inscrivent plus ou moins adroitement dans l'intrigue. Le narrateur se pose donc aussi en médecin qui diagnostique la société et s'élève contre les injustices en soulevant le pathétisme des souffrances.

190. *MysP*, p. 32.

191. *Ibid.*, pp. 704-705.

La présence du paradigme médical s'exprime par le recours à différentes « sciences » pour catégoriser les individus, particulièrement la physiognomonie et la phrénologie qui partagent une même vocation : apprécier les traits moraux grâce à l'observation attentive et éclairée de « symptômes » externes¹⁹². Elles reposent sur le principe du détail révélateur, ce qui permet d'organiser et de rendre plus « lisibles » les portraits de personnages en justifiant leurs traits moraux par l'apparence. Ces pseudo-sciences se révèlent fécondes pour les romanciers en vertu de leur rendement littéraire : elles constituent pour eux une formidable économie. Leurs lois peuvent régner efficacement sur l'univers fictionnel. Les romans s'en servent pour produire de la lisibilité : ils profitent d'une certaine familiarité du public avec le principe de la physiognomonie et de la phrénologie. Ainsi, les narrateurs signalent au lecteur des traits qui sont décrits comme des symptômes qui ne peuvent mentir et qui permettent de déjouer les déguisements en devinant le surhomme sous l'ouvrier ou le criminel sous le philanthrope. Jean-Louis Bory affirme par exemple que, « [p]ersuadé [...] qu'il y a un rapport étroit entre le physique du criminel dégénéré et sa psychologie, Sue détaille la morphologie de l'escarpe [l'assassin]. Presque toutes les figures [de celui-ci] témoignent d'un arrêt ou d'une déformation dans le développement des facultés intellectuelles¹⁹³ ». Dans tous nos mystères urbains, les personnages sont à lire comme des constructions que le lecteur doit décoder. On pense au « paradigme indiciaire » décrit par Carlo Ginzburg, c'est-à-dire à « l'analyse de cas individuels, que l'on ne p[eu]t reconstruire qu'au travers de traces, de symptômes et d'indices¹⁹⁴ ». Cette volonté de mettre en scène des « détails significatifs » est récurrente dans les romans qui composent notre corpus.

192. La phrénologie pose la possibilité d'apprécier les traits moraux par l'examen de la configuration du crâne. Elle a été popularisée par Franz-Josef Gall (1758-1828). La physiognomonie, elle, postule une harmonie entre les traits moraux et physiques (une beauté morale engendrerait une beauté physique). Elle a été diffusée notamment par Johann-Caspar Lavater (1741-1801) dont l'ouvrage *Essai sur la Physiognomonie* (paru en France de 1781 à 1804) a été l'objet de plusieurs adaptations populaires (*Le Lavater portatif ou Précis de l'art de reconnaître les hommes par les traits du visage*, Paris, Veuve Hocquart, 1808, 2^e éd., Édouard Hocquart, *Le Lavater des dames ou l'art de connaître les femmes sur leur physionomie*, Paris, Saintin, 1812, 4^e éd.; nous n'avons pu trouver les dates des premières éditions).

193. Jean-Louis Bory, *op.cit.*, p. 327.

194. Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1989 [1^{re} éd. : 1986], p. 151

En fait, il faut rappeler que le désir de produire une intelligibilité à partir de l'opacité sociale anime la première moitié du XIX^e siècle et est aussi au cœur de l'essor des « physiologies » qui se multiplient au début de la décennie 1840. De nombreux romans renvoient à ces petits ouvrages dont ils récupèrent les types pour décrire leurs personnages (la Grisette, l'Étudiant, le Portier)¹⁹⁵. Le besoin de catégoriser les individus est symptomatique d'une société où l'origine des fortunes n'est plus transparente, où les troubles politiques et sociaux ont favorisé maintes usurpations d'identité, où chacun évolue dans la foule anonyme. Il s'agit de fournir au lecteur des outils lui permettant de faire tomber les masques et ainsi restaurer l'ordre. Les romans qui nous occupent prétendent répondre au besoin qui se développe – et qu'ils contribuent à créer – de déterminer à coup sûr la moralité et l'honnêteté des individus. Ils multiplient les exemples d'une criminalité omniprésente et insaisissable, rôdant autour du lecteur dans les quartiers louches comme dans les hautes sphères sociales. Pour s'en protéger, nos œuvres offrent des types qu'ils affirment exemplaires, comme nous le constaterons.

Tous ces traits convergent vers un même objet : le crime. Celui-ci est l'aboutissement inévitable des schémas narratifs de ces romans qui exploitent une certaine curiosité « malsaine » et diverses inquiétudes pour séduire le lecteur. Ils utilisent le crime pour motiver leur volonté d'explorer le réel. Il est donc omniprésent, agissant comme un fil conducteur liant les projets – toujours illégaux – des protagonistes principaux, le traitement des péripéties et les descriptions.

Au sein de la prolifération des œuvres qui profitent de la vogue des *Mystères de Paris*, celles qui reprennent et actualisent les enjeux et préoccupations que nous venons d'évoquer contribuent à l'élaboration d'un sous-genre romanesque qui ne se laisse pas aisément nommer. Certains critiques ont opté pour l'appellation « roman criminel » qui, « utilisée par les contemporains », regroupe

195. Voir le prochain chapitre où nous présenterons plus en détail ces petits ouvrages.

les grands cycles feuilletonesques du milieu du siècle (Sue, Dumas, Féval, Ponson du Terrail), le roman judiciaire (Gaboriau et ses suiveurs) et les prémices du roman de détection [et] met l'accent sur la spécificité alors reconnue à ces textes : des récits d'aventures où la rupture criminelle donne lieu à une exploration plus ou moins méthodique du monde social¹⁹⁶.

Cette expression présente l'intérêt d'insister sur « la rupture criminelle »; le crime est un geste limite, un événement incompréhensible, un « fait opaque, dont les mobiles ou les circonstances ne sont jamais transparents, une sorte de point aveugle¹⁹⁷ ». Cependant, alors que le crime est selon cette définition un élément déclencheur et un catalyseur, la ville et les autres traits que nous avons identifiés y brillent par leur absence : notre corpus apparaît en fait comme une catégorie du roman criminel.

D'autres critiques utilisent l'expression « mystères urbains » qui paraît être moins une définition théorique que la résultante d'un constat empirique (l'existence du ressassement titrologique déjà évoqué)¹⁹⁸. Cette appellation présente l'avantage d'intégrer tous les critères identifiés plus haut. Nous avons donc décidé de la retenir pour désigner les œuvres de notre corpus en y ajoutant les principaux points de la définition du roman criminel. Un mystère urbain est ainsi pour nous un cycle romanesque que l'on peut décrire comme un récit d'aventures irrémédiablement issu de la prise de conscience des réalités de la grande ville, fondé sur la « rupture criminelle » et marqué par une prétention à documenter le social. Son épine dorsale est l'articulation entre urbanité, criminalité et exploration sociale, c'est-à-dire la représentation et la dramatisation de la ville criminelle. Cet aspect est au cœur de nos préoccupations puisqu'il s'agit du canevas à l'intérieur duquel les auteurs des œuvres que nous avons retenues ont tenté de rivaliser d'originalité.

196. Dominique Kalifa, *op. cit.*, pp. 131-132.

197. *Ibid.*, p. 11.

198. Notamment Matthieu Letourneux et Riccardo N. Barbagallo (<http://mletourneux.free.fr/types-ra/myst-urb/mysteres-urbains-vf.htm>). On retrouve également cette expression, sans qu'elle soit définie, sous la plume de Jacques Dubois (*Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 33).

Nous nous sommes efforcé ici de faire apparaître les contours et la cohérence du sous-genre romanesque auquel nous consacrerons la suite de notre étude. Cette silhouette n'a pu se révéler qu'au terme d'un rappel de l'émergence de la « nouvelle presse » et du roman-feuilleton parce que les mystères urbains procèdent de ces *nouvelles* réalités et de ces *nouveaux* rapports avec le public. Ils découlent aussi de multiples traditions littéraires et culturelles qu'il nous faut maintenant préciser. Ceci est d'autant plus essentiel que notre projet est axé sur l'originalité et le ressassement – ou plutôt sur l'originalité au sein du ressassement. Autrement dit, notre travail est voué à maintenir une double perspective insistant autant sur la continuité que sur la rupture mises en œuvre dans notre corpus. Il nous faut donc nous pencher sur les principales références que convoquent nos mystères urbains afin de repérer et d'étudier les clichés qu'ils utilisent. Nous pourrions ainsi mieux apprécier leur enracinement profond dans l'imaginaire collectif.

Chapitre 2 Dire la ville, dire le crime

Repérer et apprécier les clichés employés par les mystères urbains signifie qu'il convient de les considérer dans leurs nombreuses relations intertextuelles et interdiscursives. En convoquant plus ou moins explicitement diverses traditions culturelles, nos romans remodelent des éléments disparates – qui sont autant de clichés potentiels puisqu'ils ont déjà été abondamment employés ailleurs – pour les intégrer dans un paradigme cohérent. L'examen du cliché que nous avons réalisé dans l'introduction nous amène à rejeter toute prétention à l'exhaustivité, l'expérience du *déjà-dit* étant irrémédiablement personnelle. Il s'agit plutôt de mettre ici en lumière les principaux référents auxquels les mystères urbains empruntent ou dont ils s'inspirent et, ce faisant, de donner un aperçu de l'imaginaire collectif de l'époque au cours de laquelle ils voient le jour.

Il existe une filiation directe à laquelle s'abreuvent les mystères urbains : la tradition des œuvres qui font de la ville – lieu spatial et lieu social – le centre de leurs préoccupations. Karlheinz Stierle identifie ainsi avant 1830 trois étapes dans l'évolution du discours sur Paris. Il évoque la « préhistoire de la conscience de la ville », du Moyen Âge aux Lumières, caractérisée par une mise à distance du paysage urbain, ce qui en permet la description¹. Un changement crucial survient lors de la seconde période, à la fin du XVIII^e siècle, alors que Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) et Restif de La Bretonne (1734-1806) cherchent à profiter de leur position « excentrique » pour saisir « la ville sous l'aspect du non-familier, du non-encore perçu² ». Ils affirment écrire au gré de leurs déambulations et font du

1. Voir le chapitre « Dynamique des différences. Préhistoire de la conscience de la ville » dans Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 33-66. L'auteur évoque particulièrement les noms de Guillaume de Villeneuve (vers 1346-1406), de Jean de La Bruyère (1645-1696) et de Charles Rivière Dufresny (1648-1724).

2. *Ibid.*, p. 67. Karlheinz Stierle souligne aussi l'apport, dans le renouvellement du discours sur Paris, de Denis Diderot (1715-1784) et de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), qui ont chacun proposé un regard inédit sur la ville, construit sur l'importance de l'expérience de la socialisation (pp. 70-75).

hasard l'idée maîtresse de leurs œuvres et le principe de construction de l'expérience urbaine³.

La critique évoque donc fréquemment du même souffle le *Tableau de Paris*⁴ de Mercier et *Les Nuits de Paris* (1788) de Restif, décrivant le second comme le pendant nocturne du premier⁵. Ces œuvres ont en commun d'avoir « conscience de la totalité que constitue la grande ville⁶ » et de mettre au jour sa diversité sans tomber dans le catalogue. Le parallélisme de ces projets sensibles aux détails de la vie quotidienne⁷ est évident mais leurs « chemins esthétiques ne sont pas identiques⁸ ». L'écriture de Mercier est plus fragmentaire et moralisatrice que celle de Restif qui présente les récits d'un spectateur « à la recherche de l'insolite, du terrifiant, de l'inquiétant, de l'expérience limite⁹ ». Il n'en reste pas moins que les deux œuvres sont proches par le motif fondateur du « flâneur » qui explore la ville¹⁰ et guide le lecteur, motif qui fait d'elles un horizon incontournable de la description de Paris au siècle suivant¹¹. Ceci est sensible entre 1789 et 1830, la troisième

3. À ce sujet, voir la préface de Michel Delon dans *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, p. VII.

4. Réunissant des articles écrits pour le *Journal des dames*, cet ouvrage a d'abord été publié en 1781. Réfugié en Suisse, Mercier étend le projet à huit (1783), puis à douze volumes (1788).

5. Selon Alexandre Dumas, « [I]es deux amis s'étaient partagé le cadran : l'un avait pris le jour, et c'était Mercier; l'autre avait pris la nuit, et c'était Restif de La Bretonne » (en exergue à l'ouvrage cité *Paris le jour, Paris la nuit*).

6. Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 85.

7. Simone Delattre, *Les Douze Heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 2003 [1^{re} éd. : Albin Michel, 2000], p. 50. À propos de Restif de La Bretonne, Karlheinz Stierle parle d'une sensibilité à « la ville familière [...] dans ses aspects nocturnes, inquiétants » (*op. cit.*, p. 97).

8. Simone Delattre, *op. cit.*, p. 51.

9. Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 97.

10. « Il était onze heures du soir : j'errais seul dans les ténèbres, en me rappelant tout ce que j'avais vu depuis trente ans. [...] Dans ce désordre d'idées, j'avance, je m'oublie; et je me trouve à la pointe orientale de l'île Saint-Louis » (Présentation des *Nuits de Paris* dans *Paris le jour, Paris la nuit*, *op. cit.*, p. 619).

11. Plusieurs ouvrages s'en inspirent explicitement : la *Chronique de Paris ou le Spectateur moderne, contenant un tableau des mœurs, usages et ridicules du jour* (1812) de J.-M. Mossé, *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin ou Observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIX^e siècle* (1813) d'Étienne Jouy (1764-1846), les *Nouveaux Tableaux de Paris* (1821-1822 et 1828, avec le sous-titre *Observations sur les mœurs et usages parisiens au commencement du XIX^e siècle*), le *Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle* (1834-1835) et les *Petits Tableaux de Mœurs* (1836) de Paul de Kock (1791-1871) (Andrée Lhéritier, *Les Physiologies 1840-1845*, Paris, Service international de microfilms, 1966, p. 13).

période identifiée par Karlheinz Stierle. Aucun auteur ne s’y distingue au même titre que les précédents mais la conscience urbaine évolue, délaissant l’idée de la totalité pour une perspective axée sur la multiplicité des expériences : la ville devient un tout impossible à cerner dans son intégralité¹².

Le regard sur Paris change profondément après 1830, notamment avec l’émergence du roman urbain, sur lequel nous aurons l’occasion de revenir. Il faut toutefois remarquer que, à l’évolution que nous venons de résumer, s’ajoute un second fil conducteur qui lie des genres très divers auxquels empruntent aussi les mystères urbains. Les différentes étapes de ce parcours constitueront l’objet du présent chapitre : nous nous pencherons de façon chronologique sur ces éléments disparates, jusqu’à rejoindre la période qui nous occupe (1840-1860). Nous constaterons ainsi dans l’usage que font nos mystères urbains de ces traditions culturelles l’existence d’une cohérence qui crée entre elles une véritable continuité.

Avant 1823

Le roman gothique

Le point de départ de ce parcours est l’année 1764, alors que *Le Château d’Otrante, histoire gothique* d’Horace Walpole (1717-1797) inaugure le roman gothique. Cette œuvre, dont l’intrigue située au Moyen Âge s’inspire des romans de chevalerie, baigne dans une atmosphère de rêve. Maurice Lévy précise qu’elle s’éloigne du roman historique dont le premier véritable exemple est *Longsword*,

12. Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 115.

Earl of Salisbury (1762)¹³. Fêré de constructions médiévales, Walpole affirme que le « gothique » de son roman est « simplement de l'architecture¹⁴ ».

Sa fascination pour les constructions gothiques témoigne de l'intérêt du roman anglais de la seconde moitié du XVIII^e siècle pour les ruines de la nature (abbayes, châteaux¹⁵), de même que pour « la discontinuité [issue] des accidents naturels [dans le paysage, discontinuité qui crée une] vision déchiquetée du monde¹⁶ ». Ceci permet à l'architecture de jouer un rôle de premier plan : dans le roman gothique, « [u]n édifice peut engendrer une intrigue, présider à l'organisation du récit, devenir un protagoniste à part entière¹⁷ ». Horace Walpole fait ainsi du château d'Otrante le véritable *héros* de son livre et multiplie les scènes dans son sinistre donjon et dans ses souterrains labyrinthiques.

Après un quart de siècle durant lequel l'héritage de Walpole est discrètement préservé¹⁸, un raz-de-marée gothique se développe en Angleterre au cours de la décennie 1790. Il est alimenté par des maisons, comme la célèbre Minerva Press de William Lane (1745?-1814), qui publie chaque année des dizaines de romans « effrayants ». Cette production, en hausse constante jusqu'en 1800¹⁹, offre le plus souvent des œuvres anonymes d'une qualité discutable :

13. Maurice Lévy, *Le Roman "gothique" anglais (1764-1824)*, Toulouse, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Toulouse, 1968, p. 105.

14. Cité par Paul Yvon et repris dans l'ouvrage de Joëlle Prunghaud, *Gothique et Décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1997, p. 13.

15. Alice Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir : de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Genève / Paris, Slatkine, 1984 [1^{re} éd. : Paris, librairie ancienne Édouard Champion, 1924], p. 5. Voir aussi le chapitre « Présences médiévales » de l'ouvrage déjà cité de Maurice Lévy (pp. 7-76). Mentionnons qu'André Breton fut un grand lecteur de ce roman dont l'écriture lui semblait préfigurer celle des surréalistes.

16. Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1986 [1^{re} éd. : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1982], p. 114.

17. Joëlle Prunghaud, *op. cit.*, p. 14.

18. Cet héritage apparaît dans différents romans dont les plus souvent mentionnés sont *Le Vieux Baron anglais* (1778) de Clara Reeve (1729-1807) et *Le Souterrain* (1785) de Sophia Lee (1750-1824).

19. Maurice Lévy, *op. cit.*, pp. 437-438.

[L]a peur passait nécessairement par les mêmes mots, inlassablement, invariablement répétés. Incapables de style, [les auteurs de ces romans] utilisèrent furieusement la langue, anonymement, collectivement, accumulant clichés et poncifs, usant la peur avec des mots²⁰.

Les romanciers qui s'inspirent de Walpole ne correspondent pas tous à ce portrait et certains sont à leur tour imités. Deux noms se distinguent principalement : Ann Radcliffe (1764-1823) et Matthew Gregory Lewis (1775-1818). Leurs œuvres nous serviront à cerner les principaux éléments que les mystères urbains emprunteront au roman gothique : une forte charge symbolique octroyée aux décors et un schéma actanciel construit sur la persécution et sur une logique de l'outrance.

Ann Radcliffe exploite avec une puissance inédite les décors gothiques pour créer une ambiance sombre et angoissante. Elle en bouleverse le roman gothique et le roman anglais en général. Son œuvre la plus célèbre, *Les Mystères d'Udolphe* (1794), utilise de façon exemplaire la charge symbolique du décor :

Plus sombrement que jamais le château et la montagne y confondent leurs verticales murailles et vertigineux aplombs. Plus durablement qu'ailleurs l'héroïne promène de chambre en chambre et de couloirs en souterrains sa chandelle, ses misères, sa détresse et ses peurs²¹.

Ann Radcliffe met en scène « les rapports d'une jeune fille et d'une architecture » de telle façon qu'il « semble que ce soient les demeures gothiques, plus que les hommes qui les habitent, qui infligent souffrance et mort²² ». Ses héroïnes font régulièrement « l'expérience du seuil » : elles éprouvent une singulière émotion en pénétrant dans certains bâtiments²³. Sans rejeter les situations et les thèmes d'œuvres antérieures, ses romans suscitent une angoisse nouvelle, malgré leur usage

20. *Ibid.*, p. 435. Ces imitations sont souvent si mécaniques qu'elles frôlent la parodie. Certains auteurs profitent d'ailleurs de la codification extrême du genre pour s'en moquer, par exemple Bellin de la Liborlière qui publie en 1799 *La Nuit anglaise ou les Aventures jadis un peu extraordinaires, mais aujourd'hui toutes simples et très communes, de M. Dabaud, marchand de la rue Saint-Honoré, à Paris; roman comme il y en a trop, traduit de l'Arabe en Iroquois, de l'Iroquois en Samoyède, du Samoyède en Hottento, du Hottento en Lapon, et du Lapon en Français; par le R. P. Spectroruini, moine italien, 2 vol., se trouve dans les ruines de Paluzzi, de Tivoli, dans les caveaux de Ste Claire; dans les abbayes de Grasville, de St Clair; dans les châteaux d'Udolphe, de Mortymore, de Montnoir, de Lindenberg, en un mot dans tous les endroits où il y a des revenants, des moines, des ruines, des bandits, des souterrains et une tour de l'Ouest* (publié chez C. Pougens).

21. C'est le constat que pose Maurice Lévy (« Préface », dans Ann Radcliffe, *Les Mystères d'Udolphe*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001 [1^{re} éd. : 1794], p. 20).

22. Maurice Lévy, *op. cit.*, p. 247 et p. 270.

23. *Ibid.*, p. 400.

du « surnaturel expliqué » dont les éclaircissements dépouillent de nombreuses situations de leur voile effrayant²⁴.

L'emploi de la relation « émotion – architecture » par les mystères urbains peut ainsi sembler surprenant puisqu'il consiste à délaisser les ruines au profit du paysage de la cité. De plus, la grande ville semble peu propice à la mise en scène de lieux typiques du roman gothique (château, abbaye)²⁵. Il faut toutefois rappeler que, en France, la réunion de l'imaginaire gothique et de la cité moderne est popularisée dès 1831 par le roman *Notre-Dame de Paris* qui, malgré une intrigue située à la fin du XV^e siècle, offre au lecteur un regard inédit sur les bâtiments urbains. Victor Hugo fait de la cathédrale Notre-Dame et de l'île de la Cité le centre imaginaire de Paris²⁶. Cette géographie sera récupérée par les mystères urbains. Le roman d'Hugo évoque la permanence de ce passé gothique dans la ville moderne :

[S]i admirable que vous semble le Paris d'à présent, refaites le Paris du quinzième siècle, reconstruisez-le dans votre pensée, regardez le jour à travers cette haie surprenante d'aiguilles, de tours et de clochers, [...] détachez nettement sur un horizon d'azur le profil gothique de ce vieux Paris [,] noyez-le dans une nuit profonde, et regardez le jeu bizarre des ténèbres et des lumières dans ce sombre labyrinthe d'édifices²⁷.

Tout en réorganisant ainsi la ville, Hugo propose une nouvelle façon de l'observer²⁸ et de la penser en passant du paradigme architectural à celui du livre imprimé²⁹. À

24. Il est vrai que les bruits de fantômes se révèlent être souvent l'œuvre de contrebandiers voulant protéger leur repaire ou celle d'autres personnages peu recommandables usant de portes dérobées et de passages secrets – (« Je m'aperçus bientôt, mademoiselle, que c'étaient des pirates qui, depuis plusieurs années, cachaient leur butin sous les voûtes du château. [...] Pour empêcher qu'on ne les découvrit, ils avaient essayé de faire croire que le château était fréquenté par des revenants »; Ann Radcliffe, *op. cit.*, p. 823). Ces explications ne viennent toutefois que longtemps après l'observation des phénomènes : « Tout l'art d'Ann Radcliffe consiste à faire *inventer* les spectres au lecteur, à partir d'une situation indécise, sans jamais se compromettre elle-même » (Maurice Lévy, *op. cit.*, p. 285). De plus, la romancière a aussi recours à un « surnaturel inexpliqué », notamment des rêves annonciateurs et des chants de mauvais augure (*ibid.*, pp. 280-281).

25. D'ailleurs, si les mystères urbains combinent le décor gothique avec l'espace urbain dès 1842, avec *Les Mystères de Paris*, le roman gothique anglais ne s'y résout qu'à la fin du XIX^e siècle (Joëlle Prunghaud, « Postérité du roman gothique anglais au XIX^e siècle », *Annales du monde anglophone*, n° 8 : « Une littérature anglaise de l'inquiétude », 1998, p. 96).

26. Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 302.

27. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1968 [1^{re} éd. : 1831], p. 150 (livre troisième, chapitre II, « Paris à vol d'oiseau »).

28. Comme en témoigne ce passage du roman *Horace* (1841) de George Sand, cité par Philippe Hamon : « Nous venions de lire dans sa nouveauté *Notre-Dame de Paris* [...]. Grâce au poète, nous regardions le faite de nos vieux édifices, nous en examinions les formes tranchées et les

partir de la présence de l'architecture gothique dans le Paris du XIX^e siècle, il met en scène et explicite la lisibilité du paysage urbain.

En effectuant ce déplacement des paysages gothiques traditionnels à la grande ville, les mystères urbains ne feront pas qu'évoquer une communauté architecturale : ils marqueront aussi certains lieux d'une réelle charge symbolique. De la même façon qu'un château, dans le roman gothique, n'est pas neutre, certains quartiers, par exemple la Cité, seront l'objet, dans les mystères urbains, de craintes liées aux nouvelles réalités qu'entraîne l'industrialisation, au premier chef la criminalité. Le malaise que suscitent ces lieux urbains sera ainsi renforcé par la convocation du roman gothique qui permet de teinter la description de la grande ville d'une couleur sombre.

L'angoissante charge symbolique du décor renforce aussi le schéma actanciel du roman gothique fondé sur la persécution. Sa construction triangulaire comprend la victime (généralement une jeune fille), le « vilain » (un personnage fascinateur, cruel et sans scrupules) et un sauveur (soit un jeune homme voulant épouser la victime, soit une figure paternelle)³⁰. Le rôle de ce dernier est souvent limité puisque la convention narrative du roman gothique repose sur une persécution constante de la victime par le vilain, jusqu'à la punition finale de celui-ci. Ce schéma renvoie particulièrement au modèle des *Lettres anglaises ou Histoire de Miss Clarisse Harlowe* (1747-1748) de Samuel Richardson (1689-1761). Les vexations que subit Clarisse en font l'archétype de l'héroïne persécutée alors que Lovelace, le persécuteur, devient un véritable type³¹. Le roman gothique reprend la trame de cette

effets pittoresques avec des yeux que nos devanciers les étudiants de l'Empire et de la Restauration n'avaient pas eus » (Philippe Hamon, « Voir la ville », *Romantisme*, n° 83, 1994-1, p. 5).

29. Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 302. Voir aussi Victor Brombert, « Hugo : l'édifice du Livre », *Romantisme*, n° 44, 1984-2, pp. 49-56.

30. Joëlle Prungnaud, *loc. cit.*, p. 97.

31. Stendhal écrit dans une lettre du 28 septembre 1816 : « Ce système tel qu'il est pratiqué par Lord Ba-ï-ronne (Lord Byron, jeune pair, Lovelace de trente-six ans) » (Stendhal, *Correspondance générale*, édition V. Del Litto, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 1997, t. II, p. 701), et dans le roman *Lamiel* : « Ce M. Duchâteau était une sorte de

œuvre – qui aura une influence considérable sur l’imaginaire romantique – en y accumulant les péripéties dans une logique de surenchère : les victimes n’en finissent plus d’être persécutées et le persécuteur doit faire preuve d’originalité dans l’excès pour maintenir la tension dramatique. Ainsi, les tourments des héroïnes d’Ann Radcliffe – qu’ils s’agissent d’attaques contre leur pudeur, leurs amours ou leur vie – semblent infinis et forment un crescendo soutenu jusqu’à la délivrance finale par le héros.

Matthew Gregory Lewis a aussi amplement exploité ce schéma actanciel. Dans *Le Moine* (1796), une œuvre qui fit scandale, il narre la dépravation et la déchéance du moine Ambrosio ainsi que les souffrances de plusieurs « victimes », notamment Antonia et Agnès qui sont enfermées dans les souterrains d’une abbaye (la première y périt; la seconde y donne naissance à un enfant qui ne peut survivre). Lewis n’a ni la retenue ni la modération d’Ann Radcliffe : il crée un « érotisme macabre et malsain³² » alimenté par des scènes de viols et d’inceste, et fait intervenir Lucifer en tant que personnage, un geste inédit avant lui³³. S’il convoque l’architecture gothique, il crée plutôt l’angoisse de façon brutale grâce à des scènes très explicites³⁴. Lewis libère, « au niveau de l’expression romanesque, le rêve de possession sexuelle, mais aussi celui de domination par la force³⁵ ». Il contribue à l’apparition du roman terrifiant qui néglige l’architecture au profit de « l’effroi, l’horreur et l’épouvante³⁶ », et à celle du « roman frénétique » où, selon Charles Nodier qui a forgé cette appellation, « toutes les règles sont violées, toutes les convenances outragées jusqu’au délire³⁷ ». La vision outrancière qu’offre Lewis du

Lovelace de faubourg, encore jeune et fort élégant » (*Lamiel*, suivi de *Armance*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1961 [1^{re} éd. : 1889], p. 65; chapitre cinq).

32. Maurice Lévy, *op. cit.*, p. 349.

33. *Ibid.*, p. 340.

34. *Ibid.*, p. 364. Maurice Lévy ajoute que « *Le Moine* fut d’abord un livre scabreux, avant d’être œuvre d’imagination. Mais la réflexion qu’il provoqua sur les rapports de l’éthique et du fantastique influença durablement les développements ultérieurs du genre créé par Walpole » (*ibid.*).

35. *Ibid.*, p. 428. On trouve des remarques analogues chez Alice Killen (*op. cit.*, p. 39).

36. Maurice Lévy, *op. cit.*, p. 440.

37. Charles Nodier, « *Le Petit Pierre*, traduit de l’allemand, de Spiess », *Annales de la littérature et des arts*, t. II, n° 16, 1821, p. 82.

roman gothique a souvent été reprise³⁸. Plusieurs œuvres des auteurs que la critique a d'abord qualifiés de « petits romantiques » lui doivent ainsi beaucoup.

Les mystères urbains emploieront aussi ce schéma actanciel et s'en serviront pour alimenter leurs récits et maintenir l'intérêt du lecteur. Ils n'en feront toutefois pas le moteur de la narration : de fil conducteur, la logique de la persécution deviendra noyau d'intrigues secondaires. Précisons que le héros jouera un rôle plus important dans les mystères urbains que dans bien des romans gothiques, sans toutefois bouleverser ni le schéma actanciel ni l'importance de la persécution.

Au terme de cet examen, il faut souligner que si, durant les décennies 1840 et 1850, le roman gothique n'est plus à l'avant-scène littéraire – il aura perdu beaucoup de sa popularité et la plus grande part de sa crédibilité auprès de la clientèle lettrée –, il « n'est pas oublié des éditeurs et des libraires, et certains lecteurs continuent de s'y intéresser³⁹ ». D'ailleurs, certains des auteurs des œuvres que nous étudions écrivent aussi des romans gothiques, par exemple Dumas qui fait paraître *Pauline* en 1838. Il serait faux de voir dans le genre gothique un réservoir dans lequel sont discrètement puisés des éléments qui ne semblent originaux que parce qu'ils sont tombés dans l'oubli. Les mystères urbains revendiqueront la convocation de ce corpus en utilisant de façon récurrente dans leur titre le syntagme « les mystères de...⁴⁰ » popularisé par Horace Walpole et Ann Radcliffe. De plus, le roman gothique demeure présent dans l'imaginaire collectif grâce à la « rigueur » des imitations⁴¹ et aux parodies qui ont mis en évidence sa codification. Ses mécanismes restent disponibles pour les auteurs et les lecteurs de mystères urbains⁴².

38. On pense par exemple aux *Rhapsodies* (1832) et à *Champavert* (1835) de Petrus Borel (1809-1859), à *L'Homme noir* (1835) de Xavier Forneret (1809-1884), aux *Roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide* (1833) de Charles Lassailly (1806-1843), à *Feu et Flamme* (1833) de Philotée O'Neddy (1811-1875).

39. Joëlle Prunghaud, *op. cit.*, p. 89.

40. Voir la section « Un succès médiatique » de notre chapitre 1.

41. Joëlle Prunghaud, *op. cit.*, p. 132.

42. Un constat que d'autres critiques ont fait avant nous, notamment Marc Angenot qui écrit : « Le roman populaire où s'illustreront d'abord Eugène Sue, Alexandre Dumas, George Sand, Xavier

Le mélodrame

Un des facteurs de la « déchéance » du roman gothique est sans doute le très grand nombre d'adaptations scéniques qu'en a fait le mélodrame⁴³. Issu en partie de la vogue des œuvres gothiques, celui-ci a contribué à exposer leur caractère figé, principalement en reprenant le schéma actanciel fondé sur la persécution⁴⁴. Charles Nodier, dans son introduction au *Théâtre choisi* de René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) fait de *Cœlina ou l'Enfant du mystère* (1800) l'acte de naissance du mélodrame⁴⁵. Il s'agit d'une adaptation du roman du même nom de François Ducray-Duminil (1761-1819) paru en 1798 et inspiré de l'univers radcliffien. La réussite du genre théâtral que lance Pixérécourt n'a rien à envier au raz-de-marée gothique et contribue au développement du Boulevard du Temple,

de Montépin, Paul Féval, et leurs innombrables imitateurs, n'est que la convergence, dans un type de narration aux règles bien circonscrites, du frénétique noir et du romantisme social » (*Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1975, p. 22). Joëlle Prunghaud avance pour sa part que « [s]i l'on s'interroge sur la postérité du genre gothique au XIX^e siècle, on ne peut manquer d'explorer le véritable continent formé par ce qu'il est convenu d'appeler le "roman populaire" » (Joëlle Prunghaud, *op. cit.*, p. 179).

43. Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2 151, 1984, p. 11. Jean Sgard écrit que « [l]a théâtralisation est tellement évidente dans le roman "gothique" et dans le roman "frénétique" que la transposition sur scène paraît aller de soi » (« Préface » dans Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard (dir.), *Mélodrames et romans noirs (1750-1890)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles-Essais de littérature », 2000, p. 8). Lors du colloque dont est issu cet ouvrage – tenu en novembre 1994 à l'Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand –, plusieurs adaptations ont été examinées, notamment celles de *Cœlina*, des *Mystères d'Udolphé*, du Bossu (1857) de Paul Féval et du *Vampire* (1819) de Polidori (respectivement pp. 83-98, pp. 235-245 et pp. 337-348). Lorsque la popularité du roman gothique diminuera, le mélodrame se tournera vers d'autres sources pour s'approvisionner : les grands succès de la Restauration puis, sous la monarchie de Juillet, ceux du roman-feuilleton, qui se prête particulièrement bien aux adaptations.

44. « Le thème de la persécution est le pivot de toute intrigue mélodramatique » (Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 27). Peter Brooks a aussi souligné ce fait : « Les péripéties et les coups de théâtre ne sont pas extrinsèques aux enjeux moraux tels que les conçoit le mélodrame » (« The peripeties and *coups de theatre* are not extrinsic to the moral issues as melodrama conceives them », Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James : Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven / London, Yale University Press, 1976, p. 27, nous traduisons).

45. Charles Nodier, « Introduction » dans René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, précédé d'une introduction par Charles Nodier, Nancy, Chez l'Auteur, 1841, p. II. Nodier reprend un constat qu'il a posé dans un article intitulé « Du mouvement intellectuel et littéraire sous le Directoire et le Consulat » (*Revue de Paris*, t. XIX, 1^{re} livraison, 5 juillet 1835), confirmé par la critique contemporaine, notamment par Jean-Marie Thomasseau qui précise que « [q]uelques drames qui avaient précédé présentent bien les caractéristiques générales du genre, mais il manque à chacun d'eux un élément constitutif essentiel, ne serait-ce que la consécration définitive du public. Il faudrait ainsi citer *La Forêt périlleuse* (1791) et *Roland de Monglave* (1799) de Loaisel-Tréogate, *C'est le Diable ou la Bohémienne* (1797) de Cuvelier ou encore *Le Château des Apennins* (1798) et *Rosa ou l'Hermitage du torrent* (1800) de Pixérécourt » (Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 14).

rapidement appelé « Boulevard du Crime » en raison du contenu violent des pièces qui y sont représentées. Ainsi, « ceux qui calculent tout à Paris, prétendent qu'il y a péri chaque année 300 empereurs, autant de rois, 5 ou 6 cents princes et princesses; qu'on y enlève plus de 8 mille demoiselles vertueuses⁴⁶ ».

La popularité du mélodrame est indissociable des bouleversements dans la hiérarchie des théâtres. Dans les années 1750, les activités « théâtrales » de différentes foires sont déplacées vers des baraques permanentes situées sur le boulevard du Temple et leur succès ne cesse alors de croître⁴⁷. Sous l'Ancien Régime, cet engouement menace les théâtres traditionnels et, pour les protéger, le gouvernement leur permet de « contrôler le répertoire des théâtres du boulevard », qu'ils confinent à « la farce grossière, la pantomime, la danse de corde et les tours de force⁴⁸ ». En 1791, le pouvoir révolutionnaire fait disparaître ces privilèges avec la Loi relative aux spectacles⁴⁹ qui permet la « libre concurrence ». Sous le Consulat et sous l'Empire, cette liberté est considérablement réduite. En 1806 et 1807, Napoléon rétablit la hiérarchie des théâtres en limitant leur nombre et en leur imposant des répertoires précis :

46. K. T. Z., *Almanach des spectacles*, Paris, Chez Janet libraire, 1825, pp. 5-6, cité par Julia Przyboś, *L'Entreprise mélodramatique*, Paris, Corti, 1987, p. 56. Cette réputation dépasse les limites des théâtres puisque la foule dense qui se presse sur le boulevard est propice aux larcins. L'appellation prend un sens plus vif en juillet 1835 lorsque Fieschi commet sur le boulevard son attentat contre le roi Louis-Philippe.

47. Par exemple, les directeurs des foires de Saint-Germain, de Saint-Laurent et de Saint-Ovide cherchent par ce déplacement à éviter la contrainte imposée aux foires de n'ouvrir qu'une partie de l'année (Juliette Goudot, « Naissance, vie et mort du Boulevard du Crime », *Orages : littérature et culture 1760-1830*, n° 4 : « Boulevard du Crime, le temps des spectacles oculaires », 2005, p. 26). De cette vivification du boulevard du Temple émergent des établissements appelés à devenir des institutions de la vie théâtrale parisienne comme le théâtre de la Gaîté (ouvert en 1760 sous le nom de théâtre Nicolet) et le théâtre de l'Ambigu-Comique (initialement théâtre Audinot lors de sa fondation en 1769).

48. *Ibid.*, p. 28. John McCormick a aussi relevé ces ennuis des théâtres populaires (*Popular Theatres of Nineteenth-Century France*, London et New York, Routledge, 1993, p. 14 et p. 18).

49. La loi est votée le 19 janvier 1791, suite à un décret de l'Assemblée nationale du 13 janvier. Le premier article se lit comme suit : « Tout citoyen pourra élever un théâtre public, & y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la Municipalité des lieux ». Le second autorise les petits théâtres à puiser dans le répertoire classique, auparavant propriété exclusive des théâtres officiels (le texte de la loi est reproduit par le projet Gutenberg-e, disponible à l'adresse suivante : http://www.gutenberg-e.org/brg01/archive/doc_18.html).

Quatre théâtres principaux (le Théâtre-Français, l'Opéra, l'Opéra Comique et l'Opéra Bouffe) spécialisé chacun en leur genre, et quatre théâtres "secondaires" : le Vaudeville, et les Variétés, seuls autorisés à faire jouer des vaudevilles; le théâtre de la Gaîté et celui de l'Ambigu-comique, seuls autorisés à faire représenter des mélodrames⁵⁰.

Ce n'est qu'à partir de la Restauration que l'État se montre progressivement moins strict à ce sujet. Le développement du Boulevard du Crime a ainsi créé, « par rapport au pôle dominant que représentent les théâtres officiels, un pôle subversif⁵¹ », dont le succès ne se dément pas : alors que les « grands » théâtres peinent à se maintenir, les théâtres « secondaires » sont bondés et fort rentables.

La réputation « populaire » du mélodrame provient de cette polarisation et « on [en] a souvent déduit que l'élite fréquentait les grands théâtres, et le peuple, les petits⁵² ». La réalité est plus complexe. Il est vrai que le mélodrame est apprécié des classes les plus démunies parce qu'il « charri[e], pêle-mêle, les rêves et les espoirs des couches sociales les plus défavorisées mais aussi cré[e] et entret[ient] l'effervescence d'un imaginaire populaire, riche et vivant⁵³ ». Ce public ne peut toutefois appuyer seul l'essor du genre : le mélodrame est aussi le théâtre de la « nouvelle classe dirigeante⁵⁴ ». En effet, bon nombre d'aristocrates qui veulent « s'encanailler » l'adoptent alors que les bourgeois en profitent pour marquer leur nouveau statut social et nier leur « origine populaire »⁵⁵. Ajoutons que, pour tous, le mélodrame permet de

50. Marie-Pierre Le Hir, *Le Romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins, « Purdue University Monographs in Romance Languages », n° 42, 1992, p. 7.

51. *Ibid.*, p. 3.

52. *Ibid.*, p. 7.

53. Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, pp. 123-124.

54. « Le théâtre "nouveau" n'est pas celui du peuple, mais celui de la nouvelle classe dirigeante, la noblesse et la bourgeoisie d'Empire, dont les racines populaires sont encore proches » (Marie-Pierre Le Hir, *op. cit.*, p. 9).

55. Marie-Pierre Le Hir souligne que le mélodrame « ne s'adresse pourtant pas en premier lieu à ceux qui appartiennent encore aux classes basses, mais à ceux qui les quittent pour grimper l'échelle sociale. Il correspond à l'attente d'un public qui est certes de plus en plus vaste et hétérogène et dans l'ensemble peu cultivé, mais qui a les moyens de se divertir et qui découvre pour la première fois les loisirs » (*ibid.*, p. 139). Les aristocrates et les bourgeois apprécient que le mélodrame reconnaisse le pouvoir en place (Peter Brooks, *op. cit.*, p. XII). Jean-Marie Thomasseau écrit, lui, que le mélodrame « tempère et ordonne les tentatives les plus hardies du théâtre de la Révolution, pratique le culte de la vertu et de la famille, remet à l'honneur le sens de la propriété et

refouler les traumatismes occasionnés par la Révolution et en particulier [de] se disculper, [de] nier toute responsabilité dans les événements de cette période. Grâce à ce rituel cathartique qui prêche indirectement la stabilité politique et le conformisme moral, les spectateurs peuvent se sentir raffermiss dans leurs nouvelles prérogatives sociales⁵⁶.

Le mélodrame n'est donc pas un genre exclusivement destiné au peuple. Marie-Pierre Le Hir affirme que les préjugés dont il fait l'objet sont un mécanisme de défense « face à la remise en question des valeurs et des préférences culturelles des connaisseurs de l'époque qu'imposent les innovations du mélodrame⁵⁷ ». En effet, affirmer que celui-ci

s'adresse aux petites gens permet aux gens cultivés [...] d'éviter de reconnaître le mélodrame comme mode dominant d'expression théâtrale et par là de nier la pauvreté culturelle de la société impériale dans son ensemble⁵⁸.

Ces attaques s'appuient sur la codification du mélodrame qui, malgré certaines innovations, ne se renouvelle guère⁵⁹. Entre 1800 et 1825, Pixérécourt, qui domine le genre – le public le surnomme « le Corneille des Boulevards » et Charles Nodier « Shakespirécourt⁶⁰ » –, fixe la forme du « mélodrame classique ». Tout en offrant un certain exotisme temporel et géographique, celle-ci présente une construction figée :

Le début du premier acte peignait le bonheur; le traître arrivait alors. Suivaient jusqu'à la fin de l'acte III les péripéties de la persécution avec une montée dans le pathétique et une alternance de scènes calmes (ballets, chanson, intermèdes comiques) et de scènes violentes (duel «aux quatre coups», bataille, catastrophe naturelle). Après les remords

des valeurs traditionnelles, et propose, en définitive, une création esthétique formalisée selon des contraintes très précises » (*op. cit.*, p. 6). Ajoutons que la critique évoque souvent le goût de l'impératrice Joséphine pour le mélodrame, et la réaction de Napoléon qui lui interdit de retourner dans un « théâtre secondaire » lorsqu'il apprend qu'elle s'y rend secrètement (voir J. Paul Marcoux, *Guilbert de Pixérécourt : French Melodrama in the Early Nineteenth Century*, New York, Peter Lang, « Studies in French Theatre », 1992, p. 34 et Peter Brooks, *op. cit.*, p. XII).

56. Marie-Pierre Le Hir, *op. cit.*, p. 139.

57. *Ibid.*, p. 9.

58. *Ibid.*, p. 10.

59. Ce qui n'est pas nécessairement un élément négatif, comme l'écrit John McCormick : « Ces publics n'étaient pas intéressés par des complexités psychologiques, encore moins par un théâtre qui aurait exigé des compétences culturelles ou littéraires. Ils souhaitaient être divertis alors que la vie de tous les jours n'était pas nécessairement aisée et que la société subissait des changements qu'ils ne pouvaient que partiellement comprendre » (« These audiences were not interested in psychological complexities, let alone in a theatre that demanded a cultural or literary background. They were anxious to be entertained during a period when everyday life was not necessarily easy and when society was undergoing changes that they could only partially understand », *op. cit.*, p. 159, nous traduisons).

60. Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 48.

du traître et son châtement, le calme et l'harmonie revenaient. La dernière scène se terminait par un couplet chanté et un apophtegme moral⁶¹.

Ce résumé souligne que le motif de la persécution anime le mélodrame et organise la distribution des rôles. En dépit de modifications mineures – notamment quant à la position sociale du bourreau et à l'identité des victimes⁶² –, le schéma demeure stable et repose sur la possibilité d'une lisibilité permise par la présentation de caractères excessifs et stéréotypés⁶³. D'ailleurs, le « vilain » multiplie les apartés pour informer le spectateur « des complications de l'intrigue et de ses véritables intentions⁶⁴ ».

Composante fondamentale du mélodrame, l'idéal de la lisibilité ne se limite pas au schéma actanciel : il anime aussi la surcharge symbolique des décors. Fortement connotés⁶⁵, ceux-ci s'écroulent fréquemment sur eux-mêmes suite aux

61. *Ibid.*, p. 40. Jean-Marie Thomasseau cite d'ailleurs le *Traité du Mélodrame* (1817), un ouvrage se moquant du genre, qui propose un résumé plus incisif : « Pour faire un bon mélodrame, il faut premièrement choisir un titre. Il faut ensuite adapter à ce titre un sujet quelconque, soit historique, soit d'invention; puis on fera paraître pour principaux personnages un niais, un tyran, une femme innocente et persécutée, un chevalier et autant que faire se pourra, quelque animal apprivoisé, soit chien, chat, corbeau, pie ou cheval. On placera un ballet et un tableau général dans le premier acte; une prison, une romance et des chaînes dans le second; combats, chansons, incendie, etc., dans le troisième. Le tyran sera tué à la fin de la pièce, la vertu triomphera, et le chevalier devra épouser la jeune innocente malheureuse, etc. On terminera par une exhortation au peuple, pour l'engager à conserver sa moralité, à détester le crime et ses tyrans, surtout on lui recommandera d'épouser des femmes vertueuses » (*ibid.*, p. 19). Signé « MM. A ! A ! A ! », le traité a été écrit par Jean-Joseph Ader (1769-1859), Armand Malitourne (1797-1866) et Abel Hugo (1798-1855); il a été reproduit en entier dans le numéro de la revue *Orages : Littérature et culture 1760-1830* déjà cité (pp. 153-190). La citation est tirée du chapitre III, « Principes généraux » (p. 163).

62. Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, pp. 32-35.

63. Jean-Marie Thomasseau souligne les rapports entre les traits du tyran et sa nationalité : Anglais, il est sanguinaire, Italien, il est amoureux, Espagnol, il est niais. Il n'est jamais Français (*ibid.*, p. 34). Julia Przyboś remarque à propos des victimes que, toujours, « [e]lles vivent en marge des structures familiales et sociales et ne sauraient pleinement s'intégrer à la communauté qui ne leur réserve pas de place dans la hiérarchie. Ainsi, à l'âge précoce ou avancé et au manque d'expérience ou de défense des victimes s'ajoute leur position liminaire » (*op. cit.*, p. 87).

64. Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 23.

65. Jean-Marie Thomasseau détaille les connotations des lieux les plus fréquemment employés dans le mélodrame classique : le château – l'espace du pouvoir –; la chaumière et son jardin – un havre de bonheur, délimité par une grille laissant voir l'extérieur, et menacé par l'inconnu –; les forêts qui sont « l'espace de tous les dangers. C'est le lieu de l'errance du traître, de l'abandon des enfants, de l'incertitude du cœur. On s'y déplace hors des sentiers balisés et les codes de la société y sont bafoués » (« L'écriture du spectaculaire ou la grammaire didascalique des mélodrames de Pixérécourt », *Orages : littérature et culture 1760-1830*, n° 4 : « Boulevard du Crime, le temps des spectacles oculaires », 2005, p. 53). Ces décors saturés se révèlent souvent ambivalents :

grands cataclysmes naturels intimement liés à la moralité du drame⁶⁶. Cette prouesse technique est une attraction en soi et marque l'apogée de la pièce, « le moment où se conjuguent les pouvoirs du visuel et ceux du pathétique⁶⁷ ». Jean-Marie Thomasseau souligne que « pour le lecteur et le spectateur, la lisibilité de ces réseaux labyrinthiques où tout est signe n'offre pas toutefois, malgré leur apparente diversité, de difficulté majeure⁶⁸ ». Grâce à la codification du genre, le public trouve aisément ses repères puisque les auteurs réutilisent les mêmes effets et les mêmes lieux pour créer un plaisir de la « reconnaissance ». Le spectateur est très souvent passif, sans recul critique⁶⁹. On ne se surprendra donc pas que le mélodrame, si intéressé à orienter la compréhension des spectateurs, produise les premiers véritables metteurs en scène : certains dramaturges, au premier chef Pixérécourt, se montrent très pointilleux sur la façon de représenter leurs œuvres, tant du point de vue des décors que de celui de l'interprétation⁷⁰.

le château est truffé de trompe-l'œil et de passages dérobés, la chaumière laisse présager la menace et la beauté sauvage de la forêt dissimule des bandits (*ibid.*, p. 49).

66. « S'établit ainsi un lien paroxystique entre les cataclysmes de la nature et la rétribution finale. Le spectaculaire des orages, des catastrophes, des incendies, des inondations sert d'ultime point d'exclamation au dialogue du clos et de l'ouvert » (*ibid.*, p. 56).

67. Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 113.

68. Jean-Marie Thomasseau, *loc. cit.*, p. 53.

69. « La réflexion critique est non seulement superflue mais impossible puisque le divertissement relève de l'expérience humaine presque exclusivement aux niveaux émotionnels et sensoriels » (« Critical reflection is not only unnecessary but impossible because the recreation deals with the human experience almost entirely on emotional and sensorial levels ») (J. Paul Marcoux, *op. cit.*, p. 13; nous traduisons).

70. Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 48. J. Paul Marcoux insiste sur l'attitude tyrannique de Pixérécourt envers les acteurs : « Il était un ardent partisan d'une discipline stricte durant les répétitions, convaincu qu'il s'agissait du seul moyen d'offrir la possibilité aux acteurs d'exploiter leur plein potentiel. Il demandait la perfection et une obéissance passive » (« He was a strong believer in strict discipline at rehearsals, convinced that this was the only means of affording the actors an opportunity to realize their full potential. He demanded perfection and unquestioning obedience ») (*op. cit.*, p. 35; nous traduisons). Peter Brooks confirme cette analyse lorsqu'il examine les didascalies de Pixérécourt et conclut que « [l]es directions scéniques – et nous savons qu'elles sont l'œuvre d'un professionnel du théâtre qui a dirigé ses propres pièces – nous donnent des indications partielles des gestes que devait poser l'acteur mais plus encore, un énoncé du geste expressif, le sens que devaient créer les gestes » (« The stage directions – and we know that they are the work of a professional man of the theatre who directed his own plays – give us in part an indication of the gestures to be performed by the actor, but much more a statement of the expressive effect, the meaning to be achieved by the gestures ») (Peter Brooks, *op. cit.*, p. 59; nous traduisons). Plusieurs acteurs surnomment ainsi Pixérécourt « Férocus Poignardini ».

La situation de communication du mélodrame est donc fondée sur la possibilité d'une lisibilité immédiate. C'est d'ailleurs un emprunt fondamental que lui feront les mystères urbains qui reposent sur le postulat d'une ville mystérieuse qu'il est nécessaire de décrypter grâce à un regard compétent. Prétendant dévoiler cette cité au lecteur, ils la mettront en scène selon les techniques qui créent l'efficacité communicationnelle du mélodrame : limpidité du schéma actantiel et du rôle des personnages, saturation de significations du décor. Les codes mélodramatiques contribueront aussi à exprimer la charge symbolique attribuée à certains lieux. Pour faire sens de la ville et de ses personnages énigmatiques, les mystères urbains useront de mécanismes tirés de pièces qui n'ont rien de spécifiquement urbain mais qui maîtrisent l'art de divertir et de diriger les spectateurs.

Précisons que, dans le mélodrame, l'objectif de lisibilité sert à légitimer la logique de surenchère qui s'y dessine. En effet, jusqu'à la décennie 1820, le mélodrame se veut moral ou, de façon plus précise, se veut le drame de la morale :

[le mélodrame] travaille à trouver, à articuler, à démontrer, à « prouver » l'existence d'un univers moral qui, bien que remis en question, masqué par la vilenie et les jugements pervers, existe réellement et peut établir sa présence et sa force catégorique au sein des hommes⁷¹.

Les auteurs peuvent ainsi justifier la présence de tous les excès qui alimentent le mélodrame (crimes, meurtres, actes de cruauté, etc.) : le caractère moral se trouve dans les vertus représentées qui triomphent de toutes les persécutions. Les choses changent à partir de 1823 avec la naissance du personnage de Robert Macaire.

71. « It strives to find, to articulate, to demonstrate, to "prove" the existence of a moral universe which, though put into question, masked by villainy and perversions of judgements, does exist and can be made to assert its presence and its categorical force among men » (Peter Brooks, *op. cit.*, p. 20; nous traduisons).

Robert Macaire

Initialement vulgaire bandit dans *L'Auberge des Adrets*, représenté à l'Ambigu-Comique le 2 juillet 1823⁷², ce personnage prend une ampleur nouvelle lorsque son interprète, Frédérick Lemaître (1800-1876), en fait une figure subversive et cynique qui assume sa dimension criminelle et tourne en dérision les valeurs traditionnelles⁷³. Au lieu de se mériter les quolibets de l'assistance pour un rôle trop convenu, il les devance en décidant de « ridiculiser sur scène la pièce même qu'il joue⁷⁴ ». Le scandale et le succès sont imposants et la pièce est interdite après quatre-vingt représentations⁷⁵. Les imitations et les reprises sont nombreuses. Louis-François Raban en tire même un roman, *L'Auberge des Adrets : histoire de Robert Macaire* (1833)⁷⁶. Rappelons que, s'il est fréquent d'adapter une œuvre romanesque au théâtre, l'adaptation inverse est beaucoup plus rare. Raban ne pousse pas à sa conclusion logique le renversement que constitue Robert Macaire et propose une fin « morale » : la vertu est récompensée et le vice puni. Ce n'est pas le cas de la pièce *Robert Macaire* que Benjamin Antier et Frédérick Lemaître proposent le 14 juin 1834 aux Folies-Dramatiques dans laquelle Macaire et son complice Bertrand échappent aux gendarmes. Macaire bouleverse ainsi le système de valeurs : après sa réussite, les asociaux, les marginaux et les bandits peuvent devenir des héros. Le mélodrame en est ainsi profondément modifié et

72. Pièce écrite par Benjamin Antier (1787-1870), J.-A. Lacoste (1797-1885) – employant le pseudonyme Saint-Amand – et Alexis Chaponnier – sous le pseudonyme de Polyanthe.

73. Jean-Marie Thomasseau affirme que Lemaître interprète le personnage de cette façon dès le soir de la première (*op. cit.*, p. 52) mais Michel Le Bris raconte l'anecdote différemment : « Le bide fut total. Sifflets, huées, tomates, quolibets des titis du poulailler. Un désastre. Et c'eût été la mort de la pièce, à coup sûr, si l'acteur principal n'en avait été Frédéric Lemaître. [...] Inutile d'espérer un secours des auteurs, les sieurs Antier, Saint-Amand et Polyanthe, qui comptaient, les malheureux, "sur un succès de larmes" ! Furieux, Lemaître arpente le boulevard, quand il a le regard attiré par un curieux personnage en haillons, mi-escarpe, mi-vagabond, aux allures de dandy. Un chiffonnier de la rue de la Lune lui trouve les mêmes habits, redingote rapiécée, bottes éculées, chapeau cabossé, pantalon en vis de pressoir, avec, suprême coquetterie, un emplâtre sur l'œil. Et le soir même le lion déboule sur scène, superbe de gouaille et de cynisme pour une *Auberge des Adrets* que ses auteurs ont quelque peine à reconnaître » (Michel Le Bris, « La Bouche d'ombre » dans *Assassins, hors-la-loi, brigands de grands chemins*, édition présentée par Michel Le Bris, Paris, Éditions Complexe, « Bibliothèque complexe », 1996, pp. 11-12).

74. Michel Le Bris, « La Bouche d'ombre » dans *Assassins, hors-la-loi, brigands de grands chemins*, *op. cit.*, p. 12.

75. Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 52.

76. Reproduit dans *Assassins, hors-la-loi, brigands de grands chemins*, *op. cit.*, pp. 195-409.

se charge, peu à peu, d'outrance et de démesure. Le spectacle des vices s'y fait plus complaisant; la Fatalité, soudain impitoyable, oublie de se changer en Providence et tue de plus en plus souvent les héros. Des traîtres survivent, même à leurs forfaits, et la passion amoureuse, jusque-là discrète, embrase la scène. L'apophtegme final se change parfois en cri de défi social⁷⁷.

Ainsi, *L'Auberge des Adrets* introduit le « mélodrame romantique⁷⁸ ». Certains traits typiques du mélodrame classique demeurent – le schéma actanciel fondé sur la persécution, la création d'émotions fortes par une polarisation marquée des caractères, un déferlement de péripéties – mais leur traitement et les valeurs impliquées sont abordés de façon inédite. Abandonner la « Providence systématique » est un geste lourd de conséquences dans la construction du mélodrame et le rétablissement de l'ordre moral prend des formes qui s'éloignent des valeurs conservatrices du mélodrame classique. Ajoutons que l'amour, auparavant secondaire⁷⁹, devient un thème central dans sa forme vertueuse⁸⁰ et dans certaines transgressions : le mariage n'est plus nécessairement le dénouement heureux et l'adultère devient une péripétie de plus en plus souvent utilisée⁸¹. Une certaine actualité enfin est introduite dans les sujets traités alors que l'architecture du mélodrame subit des modifications⁸².

Le personnage de Robert Macaire, s'il n'est pas la cause unique de tous ces changements, en a été à tout le moins un vecteur essentiel. Il constitue un jalon

77. Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 53.

78. Nous nous référons à la classification de Jean-Marie Thomasseau qui situe le mélodrame romantique entre 1823 et 1848 (*ibid.*, p. 51).

79. « Le mélodrame classique place délibérément le développement des intrigues amoureuses au second plan. L'amour aurait nui au partage manichéen de l'humanité tel que le propose le mélodrame » (*ibid.*, p. 30).

80. Ainsi, « Ducange [...] fait de l'amour le fondement même de son univers dramatique, car sans ce thème, l'idéal social qu'il propose, ce monde de l'intimité familiale serait inconcevable » (Marie-Pierre Le Hir, *op. cit.*, p. 23).

81. « L'adultère, presque banni de l'ancien mélodrame, envahit peu à peu les intrigues et les peuple de bâtards, de filles mères, d'enfants perdus et trouvés, de pères indignes et indignés frappant leur progéniture de malédiction. Cette "adultérolâtrie", qui touchera tous les genres, demeurera jusqu'à la fin du siècle une thématique essentielle » (Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 55).

82. D'une part, les misères sociales font irruption dans plusieurs mélodrames, comme on peut le constater dans l'œuvre de Félix Pyat qui propose notamment *Le Brigand et le philosophe* (1834), *Les Deux Serruriers* (1841) et *Le Chiffonnier de Paris* (1847). D'autre part, les trois actes du mélodrame classique et le souci de Pixérécourt de respecter la règle des trois unités laissent place à « une organisation plus élargie, en cinq actes, et fragmentée en de nombreux tableaux que les progrès techniques réalisés permirent de changer très rapidement » (*ibid.*, p. 57).

capital non seulement de l'histoire du mélodrame mais aussi de celle des discours sur la ville. Circulant dans les journaux et les revues, ce personnage devient, si l'on en croit Jean-Marie Thomasseau, « le type littéraire et social le plus puissant du XIX^e siècle⁸³ ». Il se voit affublé d'un tel rôle en raison de son amoralité consommée qui, en ouvrant de nouvelles possibilités narratives, propose un message éminemment subversif : sa prise de parole est un défi explicite lancé à la société. Son cynisme remporte un tel succès parce qu'il est assumé et clamé haut et fort. Robert Macaire théorise le crime : ce geste soulève d'autant plus de questions qu'il semble être dans l'air du temps. Ainsi, en Angleterre, Thomas De Quincey propose en 1827 un essai à l'humour noir et au titre éloquent qui expose une approche esthétique du meurtre (*De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*⁸⁴). En France, cette théorisation se manifeste de façon particulièrement explicite dans les *Mémoires* que publient de plus en plus fréquemment les acteurs du crime.

La décennie 1820

Les *Mémoires* des acteurs du crime

Rappelons d'abord que sous la Restauration se développe un engouement pour les *Mémoires*. Après l'agitation des décennies précédentes, plusieurs veulent « faire revivre l'étonnante époque qu'ils ont vécue, d'autres, au passé suspect ou au rôle ambigu, rédigent en même temps un plaidoyer *pro domo*⁸⁵ ». On assiste alors à une prolifération de *Mémoires* de personnages politiques, mondains et militaires, du

83. Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 51.

84. De Quincey qualifie cet essai de « bagatelle » dans le *Post-scriptum* qu'il ajoute en 1854 au recueil formé par ce texte et les *Mémoires supplémentaires sur l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts* (1839). Pierre Leyris souligne qu'avec ce texte, De Quincey donne « au Roman noir son corollaire, l'Essai noir » (« Préface » dans Thomas De Quincey, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, « L'Étrangère », 1995, p. 11).

85. Ghislain de Diesbach, « Introduction », dans Étienne-Léon Lamothe-Langon, *Mémoires et souvenirs d'une femme de qualité sur le Consulat et l'Empire*, édition présentée et annotée par Ghislain de Diesbach, Paris, Mercure de France, « Le temps retrouvé », 1966 [1^{re} éd. : 1830], p. 14.

plus haut gradé aux « mamelucks analphabètes⁸⁶ ». Plusieurs auteurs produisent des *Mémoires* apocryphes, notamment en se faisant passer pour de grandes dames. C'est le cas, par exemple, de P.-M.-J. Cousin de Courchamps (*Souvenirs de la marquise de Créquy*, 1834-1835) et d'Étienne-Léon de Lamothe-Langon (1786-1864). Ce dernier – qui se fait une spécialité des faux *Mémoires* – publie les *Mémoires de madame la comtesse Du Barri* [sic] (1829), en collaboration avec J.-S.-A. Damas-Hinard (1805-1891) et les *Mémoires d'une femme de qualité sur le Consulat et l'Empire* (1830) qui constituent d'importants succès de librairie. Différents criminels et policiers vont chercher à tirer profit de cette popularité.

Mémoires de criminels

Exploitant la visibilité procurée par leur arrestation et leur procès, plusieurs condamnés instrumentalisent leurs crimes, bien réels, pour justifier leur parole dans l'espace public et la publication de leurs *Mémoires*. Philippe Lejeune répertorie neuf ouvrages autobiographiques « criminels » publiés entre 1825 et 1842⁸⁷, sans compter les imitations. Différentes motivations animent ces œuvres. La première consiste à faire acte de contrition; les *Mémoires* appuient une demande de grâce⁸⁸ ou travaillent à réhabiliter l'auteur aux yeux du public⁸⁹. Clamant ainsi son innocence

86. *Ibid.*, pp. 14-15. Ghislain de Diesbach renvoie particulièrement à *Souvenirs de Roustam, mamelouck de Napoléon I^{er}*. Nous n'avons trouvé trace d'une publication de ce texte qu'en 1911 (Paris, P. Ollendorf) par Paul Cottin (introduction et notes) et Frédéric Masson (préface).

87. Philippe Lejeune, « Crime et testament : les autobiographies de criminels au XIX^e siècle », *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, n° 8-9 : « Récits de vie & institutions », 1986, pp. 87-98. À ces ouvrages autobiographiques, parmi lesquels on compte les *Mémoires* de Marie Lafarge sur lesquels nous reviendrons plus loin, il faut ajouter le manuscrit de Pierre Rivière – reproduit dans l'ouvrage dirigé par Michel Foucault, « *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* », Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1993 [1^{re} éd. : Gallimard, Julliard, 1973], 424 p. et dont quelques extraits ont été publiés dans les *Annales d'hygiène publique et de médecine légale* en 1836 – et les *Mémoires* de Pierre-Victor Avril, non publiés mais que les éditeurs des *Mémoires* de Pierre-François Lacenaire disent avoir entre les mains (Philippe Lejeune, *loc. cit.*, pp. 91-92).

88. Philippe Lejeune souligne cette motivation dans la publication des *Mémoires* de Jean-Baptiste-Elisabeth Asselineau (1827) et de Pierre Augustin Grilliard (1833) (*ibid.*, pp. 87 et 89).

89. Sur les neuf textes évoqués par Philippe Lejeune, cinq optent explicitement pour cette voie (*ibid.*, pp. 87-98). Il s'agit notamment de l'objectif avoué des *Mémoires* de Marie Lafarge (1841-1842) : « Ce matin, j'ai lu un article affreux contre les *Mémoires*. Un doute cruel torture ma pensée. Aussi, ai-je eu tort d'écrire ? Ce qui devrait amener une réhabilitation amènera-t-il ma perte ? » (cité dans Laure Adler, *L'Amour à l'arsenic : histoire de Marie Lafarge*, Paris, Denoël, « Divers Faits », 1985, p. 185).

ou affirmant s'être converti et vouloir protéger la société de ses propres erreurs, le condamné ne remet pas explicitement en question la philosophie du système judiciaire. On peut s'en convaincre à la lecture de cet extrait, cité par Philippe Lejeune, des *Mémoires sur la vie de Lemaire de Clermont, écrits par lui-même, en prison, pour faire suite au procès* (Cane, Mancel, 1825) :

[P]eut-être ne sera-t-il pas sans intérêt, sans profit même pour la morale publique, de voir expliquée, par le criminel lui-même, l'énigme sanglante d'une vie qui lui sembla vouée tout entière au crime et à l'infâmie...⁹⁰

Le narrateur exploite ici la curiosité du public pour l'abjection. Il lui présente des comportements sordides en usant du prétexte classique qu'il s'agit d'un enseignement permettant de les éviter.

L'ouvrage de Lemaire de Clermont ne témoigne pas uniquement d'une volonté de réhabilitation : il procède aussi du désir de se « forger un destin romanesque⁹¹ », autre motivation récurrente dans les écrits autobiographiques criminels. Les œuvres qui la privilégient tiennent beaucoup du roman picaresque⁹² : retraçant leur parcours, les auteurs insistent sur les péripéties « romanesques » de leur vie criminelle. Les *Mémoires d'un condamné, ou vie de Collet* (1837) d'Anthelme Collet (1785-1840) en offre un exemple éloquent : l'auteur affirme avoir personnifié des individus situés au sommet de la pyramide sociale, comme un évêque et un comte général-inspecteur chargé d'organiser une armée dans le sud de la France⁹³. L'ouvrage illustre le climat d'incertitude sociale qui prévaut dans les premières décennies du XIX^e siècle, alors que se multiplient les vols d'identité et que l'origine des fortunes est souvent obscure. Son succès donne lieu à de

90. Dans Philippe Lejeune, *loc. cit.*, p. 87.

91. Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1998, p. 3.

92. Philippe Lejeune, *loc. cit.*, p. 87.

93. Voir notamment Paul Ginisty, *Vie, aventures et incarnations d'Anthelme Collet (1783-1840)*, Paris, Perrin et C^{ie}, « Énigmes et Drames judiciaires d'autrefois », 1925, pp. 35-40 et pp. 43-47. Paul Ginisty souligne que Collet a exagéré ses réussites mais ne nie pas ses talents de personnification.

nombreuses publications connexes⁹⁴. Malgré sa légèreté, cette œuvre, et celles qui s'en rapprochent, affirment l'existence d'une criminalité dans les hautes sphères sociales et « héroïsent » le criminel. Ce phénomène, que nous avons déjà constaté dans le milieu théâtral, affecte la moralité de ces écrits qui, le plus souvent, en viennent à subvertir les valeurs traditionnelles.

Certains *Mémoires* de criminels présentent ainsi un « ennemi » qui attaque la société de l'intérieur. Le cas de Pierre-François Lacenaire (1800-1836), condamné à mort pour un double meurtre en 1835, est emblématique. Après une jeunesse turbulente, il se rend à Paris et y dissipe son bien. Il tue le neveu de Benjamin Constant en duel suite à une querelle dans une maison de jeu. Arrêté et condamné pour faux, il profite de son séjour en prison pour faire son « université criminelle ». À sa sortie, réduit à la pauvreté, Lacenaire choisit de se procurer des fonds en assassinant. Avec des complices rencontrés au pénitencier, dont Pierre-Victor Avril, il tue un nommé Chardon et sa mère. Il tente ensuite de s'en prendre à des garçons de recettes de banque.

La prégnance de cette affaire⁹⁵ dans l'imaginaire du XIX^e siècle provient de ce que Lacenaire « subvertit » son procès, bien plus que de ses crimes crapuleux mais peu remarquables. Il se plaît à enfreindre les conventions judiciaires : accusé, il

94. Recensés par Paul Ginisty : « *La Vie de Collet et jugement rendu par la Cour d'assises du Mans*, Mayenne, chez Leroux, 1820. – *La Vie de Collet*, Toulouse, 1826. – *Mémoires d'un condamné, ou Vie de Collet, écrites par lui-même*, Paris, Bourdin, 1837. – *Vie de Collet*, Niort, Robin, 1837. – *Mémoires d'un condamné*, Marennes, Raissac, imprimeur, 1829. – *Mémoires de Collet*, Bourg, Bottrier, 1839. – *Mémoires d'un condamné*, Mellé, chez Moreau libraire, 1840. – *Vie de Collet*, Rochefort, 1840. – *Anthelme Collet, mort au bagne de Rochefort. Détails curieux sur sa vie avec ses vols, travestissements, occupations de titres*, Avignon, Offray aîné, 1840. – *Vie du célèbre Collet, mort au bagne de Rochefort, avec le détail de ses merveilleux et nombreux forfaits*, Paris, Lebailly, 1842. – *Vie et aventures d'Anthelme Collet*, Paris, Veuve Desbleds, 1842. – *Vie de Collet*, Saintes, Pathouet, 1857 » (*ibid.*, pp. 15-16).

95. Selon Dominique Kalifa, « [u]ne affaire, pour les hommes et les femmes du XIX^e siècle, c'est d'abord une histoire criminelle, un procès, une cause, grande ou petite, célèbre ou pas. La chose n'est évidemment pas une nouveauté, mais le nombre d' "affaires" que le siècle enregistre, mémorise et parvient à transmettre aux générations suivantes est sans commune mesure avec les périodes précédentes » (« Qu'est-ce qu'une affaire au XIX^e siècle ? », dans Luc Boltanski, Elisabeth Claverie, Nicolas Offenstadt et Stéphane Van Damme (dir.), *Affaires, scandales et grandes cause : de Socrate à Pinochet* Paris, Stock, « Essais », 2007, p. 198).

s'accuse lui-même et il joue « le rôle de l'avocat général, [...] particulièrement à la fin de la dernière audience, quand, dans son discours, il [transforme] le traditionnel droit de défense de l'accusé en réquisitoire contre ses complices⁹⁶ ». Il affiche un détachement serein face aux procédures⁹⁷. Lacenaire crée un malaise, notamment dans la presse qui dénonce sa « glorification » médiatique, ce qui contribue à l'accroître⁹⁸. Les questions éthiques qu'il soulève s'expriment d'ailleurs dans les divergences des comptes rendus de son exécution : selon la *Gazette des Tribunaux*, il meurt dans l'angoisse (« ses genoux fléchissent; sa figure est décomposée ») alors que, selon *Le Constitutionnel*, il marche d'un pas ferme (« ses traits étaient sereins », son « œil tranquille »)⁹⁹. En fait, la *Gazette des Tribunaux* a subi des pressions du gouvernement qui

entendait qu'on n'exaltât point le courage de Lacenaire et jugeait inconvenant qu'on laissât croire aux masses que l'on pût avoir vécu aussi criminellement et mourir avec la sérénité d'un honnête homme¹⁰⁰.

Sans remords, Lacenaire étonne parce qu'il érige la criminalité en « système » et présente ses actes comme un « choix de carrière » : puisque la société l'a rejeté et contraint à la pauvreté, il choisit de l'attaquer¹⁰¹. Il refuse la conversion à laquelle conduisent la condamnation et le châtiment.

96. Anne-Emmanuelle Demartini, *L'Affaire Lacenaire*, Paris, Aubier, « Collection historique », 2001, p. 25 et p. 30.

97. *Ibid.*, pp. 27-28.

98. Les protestations sont souvent intéressées : *Le Droit* « refuse d'évoquer l'assassin de son vivant pour marquer sa différence avec sa rivale, la *Gazette des Tribunaux*, véritable dépositaire de la "légende" de Lacenaire » (*ibid.*, p. 60); « tout en refusant de voir en Lacenaire "un personnage", *Le Courrier des théâtres* en a parlé à trente-huit reprises, ce qui prouve que dénoncer Lacenaire sans relâche est le meilleur moyen d'en parler sans arrêt » (*ibid.*, p. 61).

99. La *Gazette des Tribunaux* (10 janvier 1836) et *Le Constitutionnel* (10 janvier 1836), cité dans *ibid.*, pp. 262-263.

100. Jean Lucas-Dubreton, *Lacenaire ou le romantisme de l'assassinat*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, « Le Sphinx », 1930, pp. 243-244. Anne-Emmanuelle Demartini évoque aussi le « mensonge officiel » qui affirme que Lacenaire est mort en lâche, assumé par la *Gazette des Tribunaux* mais que d'autres journaux répandent, puisque « dans les quotidiens parisiens, sur les six articles originaux en date du 10 janvier, qui évoquent précisément le comportement de Lacenaire, trois le présentent courageux (*Le Constitutionnel*, *Le Journal de Paris*, *Le Charivari*), et trois lâche (la *Gazette des Tribunaux*, *Le Messenger*, *Le National*) » (Anne-Emmanuelle Demartini, *op. cit.*, p. 266 et p. 264).

101. *Ibid.*, pp. 70-71 et p. 89.

Maintenant cette posture inhabituelle dans ses *Mémoires*, rédigés à la Conciergerie, Lacenaire poursuit le combat pour contrôler son « image » en refusant toute contrition. Il veut mettre en scène sa propre mort et faire (sur)vivre sa guerre contre la société dans ses écrits, invalidant de ce fait son châtement. Anne-Emmanuelle Demartini résume ainsi la situation :

[L]a guillotine aura beau tuer le monstre, elle ne mettra pas fin à ses ravages que la “pensée du monstre” [...] poursuivra par-delà la mort. La vipère, pour reprendre la formule d’un journaliste, va laisser son venin après elle¹⁰².

La publication des *Mémoires* de Lacenaire, prévue pour le lendemain de l’exécution, est retardée de quatre mois et les censeurs en retranchent cent soixante-douze lignes qui présentent des « doctrines antisociales » et antireligieuses¹⁰³. S’applique aussi une censure éditoriale, « plus discrète, qui, insidieusement, édulcore ou simplifie la parole de Lacenaire¹⁰⁴ ». La lutte pour maîtriser l’image et la parole du criminel se poursuit après la mort de celui-ci.

Lacenaire cristallise l’opacité de la société : contrairement aux autres criminels qui ont écrit des *Mémoires*, il n’est pas un « ennemi extérieur ». Les contemporains s’expliquent aisément les crimes crapuleux de son complice Avril : issu des classes dangereuses, sa physionomie bestiale annonce la brutalité et la violence. Lacenaire, lui, trompe les principes physiologiques¹⁰⁵ et paraît être un jeune homme « à la mode ». Si Avril est un barbare effrayant, Lacenaire est un « ennemi de l’intérieur », un bourgeois déclassé et d’autant plus dangereux. Intelligent et éduqué, il devient monstrueux parce qu’il détourne les dons reçus de la nature pour attaquer la société¹⁰⁶. En plus de lier intimement le crime à la

102. *Ibid.*, p. 97.

103. *Ibid.*, p. 318.

104. *Ibid.*, p. 319.

105. Au procès, l’apparence de Lacenaire « réserve aux spectateurs une surprise, car avec des traits “agréables” ou d’ “une beauté peu commune”, le visage de Lacenaire n’a rien de patibulaire. À la distinction naturelle s’ajoute un soin particulier des apparences, et les journalistes relèvent la petite moustache “à la mode” et la redingote bleue » (*ibid.*, p. 26). Lacenaire s’en prend d’ailleurs à tous ceux qui tentent de le « comprendre » au moyen de la phrénologie ou de la physiognomonie, refusant les « interprétations systématiques qui prétendent se passer de lui pour dire qui il est » (*ibid.*, pp. 333-334).

106. *Ibid.*, p. 71.

bourgeoisie, il l'associe à la littérature. Rappelons qu'entre 1830 et 1833, il gagne sa vie comme écrivain public et qu'il écrit aussi de la poésie et des chansons, dont certaines connaissent le succès, par exemple *Pétition d'un voleur à un roi voisin*. Il n'est pas un criminel faisant une incursion dans le monde de la publication : Lacenaire, « assassin-philosophe¹⁰⁷ », « assassin-poète », combine criminalité et littérature, s'affiche meurtrier *et* écrivain¹⁰⁸.

Le cas de Lacenaire devient rapidement un débat social et politique¹⁰⁹. Le théâtre et la littérature – et donc l'éducation – sont attaqués à travers le criminel. Ses contemporains voient en Lacenaire un personnage digne du roman frénétique, accusation fréquente à propos des criminels de l'époque¹¹⁰. Ils martèlent que le meurtrier est fêru de mélodrames et qu'il s'est rendu tranquillement sur le « Boulevard du Crime » pour assister à une représentation au théâtre des Variétés le soir même du meurtre des Chardon¹¹¹. Ils attribuent son comportement aux excès de la littérature, faisant de lui une « illustration des illusions semées par le romantisme¹¹² ». La crainte répandue des « ravages » que peuvent causer les « mauvaises » lectures est ici patente.

107. *Le Constitutionnel*, 14 novembre 1835 (cité dans *ibid.*, p. 75).

108. « Lacenaire est ainsi l'illustration exemplaire de l'assimilation romantique de la figure du criminel et de l'écrivain, êtres de la subjectivité rebelle, de la singularité orgueilleuse et du plaisir trouvé dans la contestation et la transgression des règles établies » (Christine Marcandier-Colard, *op. cit.*, p. 72). Mentionnons toutefois que certains contemporains lui refusent le titre de poète, notamment Théophile Gautier qui écrit dans *Émaux et Camées* que, « [v]rai meurtrier et faux poète, [Lacenaire] fut le Manfred du ruisseau ! » (*Œuvres poétiques complètes*, édition établie par Michel Brix, Paris, Bartillot, 2004, p. 454; le poème intitulé « Étude de main - Lacenaire » est d'abord publié le 4 août 1851 dans *La Presse* et est repris en 1852 dans la première édition d'*Émaux et Camées*).

109. Anne-Emmanuelle Demartini examine les différents usages que les hommes politiques font de Lacenaire, qui s'avère être tout autant un symptôme des perversions de la société moderne que de l'Ancien Régime (Anne-Emmanuelle Demartini, *op. cit.*, pp. 126-146).

110. Un journal écrit à propos de Pierre Rivière : « Certes la littérature frénétique a été loin, de nos jours, dans le dévergondage des conceptions sataniques, et elle n'est pas allée au-delà du type infernal qui pose en ce moment dans les assises de la Seine » (*Journal de Rouen et du département de la Seine-Inférieure*, dimanche 15 novembre 1835, cité dans Michel Foucault (dir.), *op. cit.*, p. 228).

111. Anne-Emmanuelle Demartini, *op. cit.*, p. 141 et pp. 229-230.

112. *Ibid.*, p. 221.

Soulignons que cette idée est récurrente : évoquée à propos du meurtrier Pierre Rivière¹¹³, elle est aussi au cœur du procès de Marie Cappelle-Lafarge (1816-1852). Rappelons brièvement les faits : elle est condamnée en 1840 aux travaux forcés à perpétuité pour avoir empoisonné à l'arsenic son mari Charles Lafarge (vers 1811-1840). Le procès soulève les passions, d'abord en raison du statut social des acteurs : l'accusée est une aristocrate déclassée – elle descend de Philippe-Égalité – qui a été forcée d'épouser un bourgeois de province. Dépassant le cadre d'un meurtre banal, le procès prend de l'ampleur en ce que le geste de Marie Lafarge attaque la société bourgeoise tout en matérialisant l'opposition entre Paris et la province. L'accusation prétend que l'esprit de Mme Lafarge a été « corrompu » par

le rêve, Messieurs, dans ce qu'il a de plus morbide et de plus redoutable pour la vie bourgeoise et les bonnes mœurs. N'oubliez pas, Messieurs, que M. Lafarge mettait des pantoufles, ignorait *Hernani* et Mme Sand, pinçait le nez de son épouse et lui prenait la taille en l'appelant “ma petite cane” ou “ma biche”, ce qui n'était pas du meilleur goût mais ne méritait pas l'arsenic. [...] Prenez garde au romantisme, messieurs les Jurés¹¹⁴.

Plusieurs critiques littéraires partagent cette opinion, par exemple Alfred Nettement qui écrit en ouverture de la quatrième de ses *Notes à consulter pour la défense de Madame Lafarge* qu'il veut « prendre la littérature immorale dans le flagrant délit de sa funeste influence¹¹⁵ ». Nettement identifie deux « risques » majeurs de la lecture féminine : la lecture hantée – une contagion au cours de laquelle la lectrice intériorise sans discernement les passions des héroïnes¹¹⁶ – et la lecture double qui enseigne aux femmes une dissimulation coupable propice aux empoisonneuses¹¹⁷.

113. On la trouve au cœur du premier interrogatoire que subit Pierre Rivière, alors qu'il est questionné sur sa lecture de la Bible (Michel Foucault (dir.), *op. cit.*, pp. 48-49).

114. Reproduit dans Laure Adler, *op. cit.*, pp. 114-115.

115. Alfred Nettement, *Études sur le feuilleton-roman*, Paris, Perrodil, 1845-1846, t. I, p. 333. Nettement conclut sa lettre ainsi : « [I]l s'agit de retrouver le venin par lequel cette autre victime [Mme Lafarge] a été empoisonnée au moral et à l'intellectuel » (*ibid.*, p. 340).

116. « Ainsi, le livre suscite des réactions contagieuses, car la lectrice sert de “conducteur” à des désirs qu'elle ne comprend même pas » (Jann Matlock, « Lire dangereusement, *Les Mémoires du diable* et ceux de madame Lafarge », *Romantisme*, n° 76, 1992-2, p. 9 ; recueilli dans Jann Matlock, *Scenes of Seduction : Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-Century France*, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 249-280 ; p. 256).

117. *Ibid.*, pp. 9-10; *op. cit.*, p. 262.

Malgré les différences entre les crimes de Lacenaire et de Mme Lafarge, les accusations sont similaires et aussi violentes parce que ces crimes rejettent les règles sociales et attaquent de l'intérieur les fondements de la société bourgeoise. D'abord par leur déclassement : Mme Lafarge s'en prend à l'ordre sexuel bourgeois; Lacenaire fait surgir la violence monstrueuse au sein de cette classe éduquée. Ils l'agressent ensuite par la mise en discours qu'ils font d'eux-mêmes, au cours du procès et dans leurs écrits – Mme Lafarge rédige aussi ses *Mémoires* en prison¹¹⁸. Ces textes qui circulent abondamment, notamment au sein de la communauté littéraire¹¹⁹, travaillent à « subvertir la morale ». Ces points communs expliquent leur résonance et leur pérennité dans l'imaginaire social.

Mémoires de policiers

Face à la floraison de ces *Mémoires* de criminels dont nous n'avons retenu que quelques cas exemplaires, les policiers ne restent pas muets¹²⁰. Si on trouve des

118. « Le livre sort en octobre 1841. C'est un immense succès. De scandale certes, mais aussi d'estime. On compare le style de Marie à celui de George Sand, on fait d'elle l'incarnation d'un romantisme exacerbé, la victime d'une société provinciale arriérée » (Laure Adler, *op. cit.*, p. 184). L'ouvrage vise à réhabiliter l'auteur dans l'opinion publique : « D'un ton mesuré, d'une plume acérée, avec un sens du rythme et un humour assez ravageur, Marie étale sa vie sans fausse pudeur. Pas de révélations dans cette biographie minutieuse, mais une nette volonté de n'esquiver aucun des points délicats de son passé » (*ibid.*, p. 183).

119. On sait que Flaubert lit les *Mémoires* de Mme Lafarge au début de l'année 1852, suite au conseil de Louise Colet à qui il écrit : « Je suis presque fâché que tu m'aies conseillé de lire les mémoires [*sic*] de Mme Lafarge, car je vais probablement suivre ton avis, et j'ai peur d'être entraîné plus loin que je ne veux » (Gustave Flaubert, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II : « Juillet 1851 - Décembre 1858 », pp. 56-57; Jean Bruneau date la lettre du 20 mars 1852). La rédaction de *Madame Bovary* était déjà bien entamée depuis septembre 1851 (*ibid.*, p. 5) et la critique s'accorde pour dire que Flaubert ne va chercher dans l'histoire de Marie Lafarge que certains traits psychologiques et non le canevas de son roman. Pierre-Marc de Biasi écrit que « [l']auteur ne reti[en]t de la célèbre empoisonneuse Marie Capelle qu'une figure de jeune femme romanesque et déséquilibrée » (« Introduction » dans Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Imprimerie Nationale, 1994, p. 17). On retrouve aussi ce constat chez René Dumesnil (*Madame Bovary de Gustave Flaubert*, Paris, SFELT, « Les grands événements littéraires », 1946, p. 70), chez Maurice Nadeau (*Gustave Flaubert écrivain*, Paris, Lettres nouvelles, 1980 [1^{re} éd. : 1969], p. 123) et chez Pierre-Louis Rey (« *Madame Bovary* » de Gustave Flaubert, présenté par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1996, p. 23).

120. Pour une présentation plus approfondie de ce phénomène, nous renvoyons au chapitre « Les mémoires de policiers : l'émergence d'un genre ? » dans Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, « Pour l'histoire », 2005, pp. 67-102.

Mémoires de policier datant du XVIII^e siècle¹²¹, ceux-ci se développent réellement à partir de la décennie 1820 : ils deviennent alors plus autobiographiques et moins administratifs. La première œuvre marquante est les *Mémoires* (1824) de Joseph Fouché (1759-1820), qui relève d'abord de la police politique¹²². C'est toutefois avec les *Mémoires* de Vidocq (1828-1829) que l'intérêt pour la criminalité devient un véritable moteur narratif. Plusieurs chefs de police publieront leurs *Mémoires* – Gisquet (1840), Pierre Canler (1862 et 1874) et M. Claude (1881-1885)¹²³ –, créant une chronique quasi ininterrompue du XIX^e siècle. Cependant, dans les années précédant l'apparition des mystères urbains, les *Mémoires* de policiers demeurent moins nombreux que ceux des criminels.

La défense de la morale ne semble pas être l'objectif premier des ouvrages constituant ce corpus. Étudiant son émergence, Dominique Kalifa distingue trois motivations intellectuelles dans la décision des policiers de publier leurs *Mémoires* : l'appel de la littérature, celui de l'histoire et le désir de justification¹²⁴. Elles recoupent les intentions des criminels que nous avons rencontrés. La troisième doit être inscrite dans le contexte plus large de la mauvaise réputation que traîne alors le policier :

C'est peu dire que le policier constitue, au XIX^e siècle, un personnage honni, méprisé, récusé. Oscillant de la silhouette froide et perverse de l'Espion à celle, moins retorse mais autant dépréciée, du fonctionnaire incapable et obtus, englué dans la routine et perclus de suffisance, le

121. Dominique Kalifa évoque les ouvrages suivants : « N. Delamarre, *Traité de la Police*, 1708-1734; Guillaudé, *Mémoire sur la réformation de la police de France*, 1749 (rééd. Herman, 1974); J.-B. Lemaire, *La Police de Paris en 1770*; J.-C. Lenoir, *Mémoires et manuscrits inédits* » (*ibid.*, p. 69).

122. L'ouvrage participe à un débat sur le rôle de la police et doit être mis en relation avec les publications d'adversaires du régime, comme Louis Guyon qui publie la *Biographie des commissaires de police et des officiers de paix de la ville de Paris*, que Dominique Kalifa décrit comme un « texte de combat qui entend “signaler les abus” d'une institution honnie en dressant le portrait au vitriol de quarante-cinq des quarante-huit commissaires de la ville de Paris » (*op. cit.*, p. 71), et *La Police dévoilée depuis la Restauration* (1829). Mentionnons aussi Antoine Année (*Le Livre noir de Messieurs Delavau et Franchet, ou Répertoire alphabétique de la police politique sous le ministère déplorable*, Paris, Moutardier, 1829) qui s'attaque à la police « destructive » (t. I, p. II).

123. Les deux premiers furent en fonction au cours de la décennie 1830 alors que M. Claude fut chef de la Sûreté de 1859 à 1875.

124. Dominique Kalifa, *op. cit.*, pp. 78-80.

policier n'est pas une figure honorable, ni même un acteur social recevable¹²⁵.

Si les premiers *Mémoires* ont contribué à cette situation – la réputation de Fouché et celle de Vidocq étaient au moins ambivalentes –, les suivants tentent de redorer le blason de la profession. Il s'agit de la débarrasser « d'une image haïssable [pour] la présenter comme une activité honorable et utile [et d'œuvrer] à la réévaluation symbolique et sociale du métier de policier¹²⁶ ». Ces œuvres fourniront à plusieurs romans leur trame narrative, par exemple au *Comte de Monte-Cristo*¹²⁷. Cependant, durant plusieurs décennies, la production romanesque, et au premier chef les mystères urbains, persistera à véhiculer une image négative du représentant de la loi, alimentée par des portraits équivoques, dans lesquels on retrouve fréquemment l'ombre de Vidocq.

Mémoires hybrides : le cas Vidocq

L'ouvrage de Vidocq¹²⁸ présente la particularité de relever tout autant des *Mémoires* « criminels » que « policiers ». Il reprend du premier genre une saveur picaresque digne du meilleur roman criminel; il regorge d'ailleurs de scélérats, de

125. *Ibid.*, p. 88.

126. *Ibid.*, p. 97.

127. Alexandre Dumas reprend un texte de quelques pages intitulé *Le Diamant et la vengeance* publié dans le tome V des *Mémoires historiques tirés des archives de la police de Paris* de Jacques Peuchet (Bourmance et Levavasseur, 1838) pour élaborer l'intrigue d'un roman qui passionnera les lecteurs du *Journal des débats* du 28 août 1844 au 15 janvier 1846.

128. Paru en octobre 1828, soit quelques mois après que Vidocq eut été forcé de démissionner du poste de chef de la Sûreté, le texte semble avoir été rédigé par des écrivains engagés par l'éditeur Tenon. Le premier, Émile Morice, est remplacé par Louis-François L'Héritier de l'Ain, suite au mécontentement de Vidocq face aux premières ébauches. Le travail du second ne le satisfait pas plus et il intente un procès à Tenon mais l'ouvrage est tout de même publié sous la seule signature de Vidocq. Dominique Kalifa affirme que ce dernier n'a eu que très peu à voir dans la rédaction et que L'Héritier y inscrit « en force l'épisode d'Adèle d'Escars, long roman de L'Héritier paru chez Tenon en 1827 » (*op. cit.*, p. 73); Jean Savant se montre plus nuancé sur cette question (« Commentaires » dans Eugène-François Vidocq, *Les Vrais Mystères de Paris*, édition présentée, commentée et annotée par Jean Savant, Paris, Le Club français du livre, 1962, p. 416). La querelle est mise en scène dans l'ouvrage : « [P]eu fait aux exigences du monde littéraire, je m'étais soumis à révision et aux conseils d'un soi-disant homme de lettres. Malheureusement, dans ce censeur, dont j'étais loin de soupçonner le mandat clandestin, j'ai rencontré celui qui, moyennant une prime, s'était chargé de dénaturer mon manuscrit, et de ne me présenter que sous des couleurs odieuses, afin de déconsidérer ma voix et d'ôter toute importance à ce que je me proposais de dire » (Eugène-François Vidocq, *Les Mémoires de Vidocq*, Paris, François Beauval, « Les Amis de l'histoire », 1968, t. II, p. 50).

péripéties et d'évasions, rendues possibles par la corruption et l'utilisation de déguisements¹²⁹. Vidocq se défend toutefois de ne faire « que du roman » et revendique pour son œuvre une valeur documentaire. Il fait un usage abondant de l'argot, rendant parfois le texte difficilement compréhensible, ce qui lui donne l'occasion de fournir des explications et d'« enseigner » au lecteur¹³⁰. De même, il apporte un soin particulier à la description minutieuse des techniques criminelles (vol, fraude, meurtre)¹³¹ et propose une classification des malfaiteurs¹³². Il veut aussi éclairer le fonctionnement de la justice¹³³ et reprend plusieurs de ses propres exploits, dont la capture de criminels ayant réussi à se hisser dans les plus hautes sphères de la société. Il se pose comme un guide dévoilant Paris à son lecteur¹³⁴. Cette posture sera récurrente dans les mystères urbains.

Vidocq se présente de plus comme un « médecin du social », apte à protéger le citoyen de cette criminalité que lui seul connaît si bien. Ses *Mémoires* offrent

129. « Francine [...] me fit faire les habits nécessaires, qu'elle m'apporta dans son manchon. [...] Je me trouvais, il est vrai, de la taille que l'officier dont j'allais jouer le rôle, et le grime me vieillissait de vingt-cinq ans. Au bout de quelques jours, il vint faire sa ronde ordinaire. Pendant qu'un de mes amis l'occupe, sous prétexte d'examiner les aliments, je me travestis à la hâte, et me présente à la porte : le guichetier me tire son bonnet, m'ouvre, et me voilà dans la rue » (Eugène-François Vidocq, *Les Mémoires de Vidocq*, op. cit., t. I, p. 80).

130. Par exemple : « Ah ! ah ! dit-il, voilà un *ferlampier* (condamné habile à couper ses fers), qui a déjà voyagé avec nous. Il m'est revenu que tu as manqué d'être *fauché* (guillotiné) à Douai, mon garçon. Tu as bien fait de manquer, mordieu ! car, vois-tu, il vaut encore mieux retourner au *pré* (bagne), que le *toule* (bourreau) ne joue au panier avec notre *sorbonne* (tête) » (*ibid.*, p. 113). Voir aussi les p. 184 et 279 du même tome. Vidocq est un des premiers, avec Victor Hugo, à utiliser ainsi l'argot.

131. Par exemple : « On nous donnait parfois des pains qui pesaient jusqu'à dix-huit livres; en partant de Morlaix, j'avais creusé l'un de ces pains, et j'y avais introduit une chemise, un pantalon et des mouchoirs : c'était là une valise d'un nouveau genre, on ne la visita pas » (*ibid.*, t. I, p. 121); ou : « Au guichet de la salle, on visita comme à l'ordinaire nos manicles et nos vêtements. Connaissant cet usage, j'avais collé sur mes habits de matelot, à l'endroit de la poitrine, une vessie peinte en couleur de chair. Comme je laissais à dessein ma casque [*sic*] et ma chemise ouvertes, aucun garde ne songea à pousser plus loin l'examen, et je sortis sans encombre » (t. I, p. 124). Voir aussi t. I, pp. 75-78 et p. 120.

132. Celle-ci s'étend sur plusieurs dizaines de pages (t. II, pp. 170-289). Elle est entrecoupée d'anecdotes et de cas de criminels exemplaires.

133. Voir notamment les p. 24 et 32 du second tome. Un tel objectif était fréquemment évoqué dans les livres publiés à ce sujet, par exemple celui déjà cité d'Antoine Année (note 122).

134. « Aucune capitale de l'Europe, Londres excepté, n'enserme autant de voleurs que Paris. Le pavé de la moderne Lutèce est incessamment foulé par toutes espèces de larrons. Ce n'est pas surprenant, la facilité de s'y perdre dans la foule y fait affluer tout ce qu'il y a de méchants garnements, soit en France, soit à l'étranger » (Eugène-François Vidocq, *Les Mémoires de Vidocq*, op. cit., t. II, p. 162).

plusieurs recommandations pratiques à l'usage du gouvernement¹³⁵ mais surtout du public :

Lecteur, qui souhaitez n'avoir rien à craindre des chevaliers grimpants, ne laissez jamais votre clef sur votre porte, ne cachez pas celle de votre buffet, car ils la trouveront infailliblement, gardez-la dans votre poche. Que votre portier ait ou une sonnette ou un sifflet, pour indiquer l'arrivée d'un étranger et l'étage où il va; [...] qu'il n'exerce aucun état que celui de portier¹³⁶.

Grâce à ses conseils, l'ouvrage est tout autant un « manuel du citoyen prudent » et un « petit guide de la criminalité ». Vidocq se présentera par la suite à plusieurs reprises comme un initié des « mystères de Paris » capable de protéger le public, notamment sous la monarchie de Juillet en proposant un « papier de sûreté » infalsifiable¹³⁷ et en prolongeant ses *Mémoires* par différents ouvrages s'inscrivant dans la même veine, particulièrement *Les Vrais Mystères de Paris*.

Le succès des *Mémoires* de Vidocq s'étend à l'Europe entière et l'ouvrage est réédité, traduit et adapté au théâtre et en livres de colportage. Ajoutons que, tout au long du siècle, il sera convoqué par des romanciers et des auteurs de *Mémoires*, pour s'en réclamer ou s'en distancer¹³⁸. Cette réussite encourage les imitations¹³⁹, dont deux se révèlent fort malintentionnées : les *Mémoires d'un forçat ou Vidocq dévoilé* (1828-1829)¹⁴⁰, de Louis-François Raban et Émile Marco de Saint-Hilaire (1796-1887)¹⁴¹, et le *Supplément aux Mémoires de Vidocq ou Dernières révélations*

135. Par exemple, le redéploiement des forces de l'ordre selon le principe de polices municipales pour effectuer un meilleur partage de l'information (*ibid.*, t. I, p. 140).

136. Eugène-François Vidocq, *Les Mémoires de Vidocq*, *op. cit.*, t. II, p. 246.

137. Selon *Le Charivari*, alors en guerre avec Émile de Girardin qui est associé à Vidocq dans le projet, il ne s'agit que d'une basse spéculation, ce qui n'enlève cependant rien à la posture que se donne Vidocq.

138. Dominique Kalifa, *op. cit.*, pp. 69-70.

139. Notons, pour la seule année 1829 : *Histoire de Vidocq, chef de la brigade de sûreté à la préfecture de police depuis 1812 jusqu'en 1827, etc.*, par G. (Chassaignon, août 1829), *Histoire de Vidocq, chef de la police de sûreté, écrite d'après lui-même*, par M. Froment (Lerosey, août 1829) et *Vie et aventures de Vidocq, ancien chef de la police de Sûreté* (chez l'éditeur, novembre 1829).

140. Dont le premier volume paraît en décembre 1828 (Paris, Chez tous les marchands de nouveauté), soit deux mois seulement après le début de la publication des *Mémoires* de Vidocq (octobre 1828). Le quatrième et dernier volume est publié en 1829.

141. Historien, romancier et fantaisiste, Saint-Hilaire est un écrivain prolifique qui a notamment participé à la vogue des *Mémoires* et des « Art de... » avec *L'Art de fumer et de priser sans déplaire aux belles* (1827), *L'Art de payer ses dettes et de satisfaire ses créanciers sans déboursier un*

sans réticence (1830) signé par « le rédacteur des 2^e, 3^e et 4^e volumes des *Mémoires*¹⁴² ». Malgré quelques segments sérieux¹⁴³, ces ouvrages humoristiques se tournent eux-mêmes en dérision tout en attaquant l'ancien forçat¹⁴⁴. Raban et Saint-Hilaire écrivent par exemple : « L'auteur (je ne parle pas de Vidocq, mais de l'auteur de ses *Mémoires*) a donné une grande preuve de talent en faisant quatre volumes avec rien¹⁴⁵ ». Pour sa part, l'auteur du *Supplément* s'en prend aux qualités que revendique Vidocq et en fait un policier froussard, mal élevé, malhonnête mais chanceux¹⁴⁶, exprimant ainsi l'opinion de ceux qui se méfient de ce personnage ambigu.

Ces publications ajoutent au statut de Vidocq qui devient une figure à la mode. Il s'impose comme une personnalité culturelle et mondaine incontournable, ce qui témoigne de la grande circulation des images de la criminalité urbaine. En prenant la parole avec ses *Mémoires*, livre « tout entaché d'affabulations et d'inventions, qui a fait connaître aux grands écrivains du XIX^e siècle [s]a personnalité¹⁴⁷ », il façonne son propre mythe et se forge un « destin romanesque » dans lequel puiseront de nombreux auteurs¹⁴⁸. Ce faisant, il crée un brouillage

sou, ou Manuel du droit commercial à l'usage des gens ruinés (1827) et *L'Art de mettre sa cravate* (1827).

142. Ce *Supplément*, aujourd'hui attribué à L'Héritier de l'Ain, a été réédité en 1831 et en 1851.

143. Portant, par exemple, sur la réinsertion sociale des prisonniers (Louis-François Raban et Émile Marco Saint-Hilaire, *op. cit.*, t. IV, p. 295).

144. Le quatrième volume de *Mémoires d'un forçat ou Vidocq dévoilé* débute ainsi : « Quatre volumes, direz-vous, c'est beaucoup ! Honnêtes lecteurs, j'irai plus loin, et je dirai : quatre volumes, c'est trop ! » (*ibid.*, p. 1).

145. Louis-François Raban et Émile Marco de Saint-Hilaire, *op. cit.*, t. IV, pp. 279-280.

146. En voici quelques exemples : « [Vidocq], bien résolu de ne pas s'exposer, attendait patiemment l'occasion, sans vouloir aller la chercher. Cependant l'heure approchait où il ne pourrait plus refuser d'agir » (p. 50); « Vidocq, suivant son usage, [traite une cliente] avec moins de politesse; on assure même qu'il s'engagea entre elle et lui une altercation dans laquelle il déploya toute la grossièreté de son sale langage » (pp. 60-61); « Depuis son départ de Paris Vidocq ne nourrissait qu'une seule pensée, celle d'économiser à son profit une grande partie des frais de poste qui lui seraient alloués pour la translation du prisonnier » (p. 164); « Cette confession fit beaucoup de peine à Vidocq, dont la science conjecturale était encore une fois en défaut » (p. 263).

147. Jean Savant, « Vidocq et les écrivains de son temps » dans Eugène-François Vidocq, *Mémoires de Vidocq*, Paris, Les Amis du Club du Livre du Mois, 1959, p. 47.

148. On a souvent mentionné que l'épisode des *Misérables* (1862) où Jean Valjean soulève une charrette pour sauver un homme est tiré de la vie de Vidocq (voir Jean Savant, « Vidocq, le Napoléon de la police » dans Eugène-François Vidocq, *Les Vrais Mystères de Paris, op. cit.*, pp. I-II).

puissant entre l'univers romanesque et la « réalité » : en reprenant des événements avérés, il propose son histoire mais offre aussi une relecture de l'Histoire. D'ailleurs, le caractère documentaire est un trait essentiel du genre des *Mémoires*, d'autant plus que dans les années 1820 celui-ci est en rivalité avec le roman pour raconter l'Histoire. Ce dernier s'impose progressivement, en large partie grâce au succès de deux romanciers qui parviennent à changer radicalement la façon de rapprocher et d'articuler au présent du lecteur un éloignement temporel et géographique : Walter Scott (1771-1832) et James Fenimore Cooper (1789-1851).

La proximité du lointain : deux modèles incontournables

L'influence de ces deux auteurs sur la littérature française est un vaste objet qui a déjà été traité par plusieurs chercheurs et que nous ne pouvons qu'esquisser ici. Nous les réunissons dans l'espoir de mieux faire apparaître la ligne directrice qui importe à notre propos : l'existence d'une appropriation très similaire de l'œuvre de ces deux auteurs dans les mystères urbains. En fait, ces derniers vont chercher dans le roman historique de Scott et dans le roman de la nature sauvage de Cooper des outils pour peindre le « ici et maintenant » du lecteur, à savoir, le plus souvent, le Paris de la monarchie de Juillet¹⁴⁹.

Walter Scott : l'histoire des mœurs

Généralement considéré comme le fondateur du roman historique¹⁵⁰, Walter Scott publie dix-huit romans entre 1814 et 1832 et devient promptement un des

149. Les cas des *Mystères de Londres* et des *Mohicans de Paris* appellent évidemment des précisions à ce sujet. Nous y reviendrons dans le prochain chapitre.

150. Sans être le premier à introduire l'histoire dans le roman, Scott a radicalement modifié la perspective portée sur elle. Avec lui, « il ne s'agit plus d'utiliser quelques personnages historiques pour donner une apparence d'authenticité à une fiction, mais au contraire de recourir à une intrigue, de créer quelques personnages fictifs pour faire revivre le passé, non seulement dans ses moments marquants mais dans sa réalité quotidienne. L'histoire cesse d'être un moyen, elle devient le but du

auteurs les plus lus en Angleterre et en France : selon les relevés de Martyn Lyons, quatre romans de Scott se retrouvent parmi les trente best-sellers français entre 1826 et 1830¹⁵¹. Aucun autre auteur n'a plus de deux titres dans ce classement. Son immense popularité entraîne plusieurs écrivains à suivre ses traces¹⁵². L'influence de Walter Scott sur le genre romanesque ne se limite pas à modifier profondément le traitement de la matière historique et provient de ce qu'il attribue à ses œuvres une vocation didactique¹⁵³.

Ainsi, son succès « a largement contribué à modifier l'attitude des auteurs face au roman¹⁵⁴ ». Sans perdre sa dimension ludique, ce genre « a découvert qu'il pouvait ne pas se contenter d'être un livre frivole, uniquement destiné à amuser, mais qu'il pouvait poser des problèmes, proposer des solutions¹⁵⁵ ». L'enseignement de Scott est d'autant plus prisé qu'il donne « une leçon d'histoire, et d'histoire totale, au sens moderne, celle des mœurs, des mentalités, des conditions de vie¹⁵⁶ ». Son narrateur s'attache à « l'histoire privée », faisant « une large place dans ses

roman » (René Guise, *Le Roman-feuilleton (1830-1848) : la naissance d'un genre*, thèse principale pour le Doctorat d'État, Université de Nancy, 1975, t. I, p. 692).

151. Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre : une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis / Cercle de la librairie, « Histoire du livre », 1987, p. 86. Martyn Lyons souligne que ce succès dépasse l'univers romanesque et entraîne des adaptations au théâtre et à l'opéra et même des « bals masqués où on demandait aux invités de se déguiser en personnages de *Waverley* » (*ibid.*, p. 134). Henri Suhamy décrit ainsi ce succès : « Pendant une grande partie du XIX^e siècle, Scott a survécu doublement, par sa popularité et son influence. Ses livres sont régulièrement imprimés, vendus par collections entières ou dans des éditions luxueusement reliées et illustrées, traduits dans toutes les langues – parfois à partir des traductions françaises. [...] La personne de Sir Walter Scott fait l'objet d'un culte. Ses portraits sont reproduits sous forme de gravures et de lithographies, on sculpte des bustes et des statues le représentant » (Henri Suhamy, *Sir Walter Scott*, Paris, Éditions de Fallois, 1993, p. 431).

152. Par exemple Alfred de Vigny (1797-1863) avec *Cinq-Mars* (1826), Prosper Mérimée (1803-1870) avec *Chronique du règne de Charles IX* (1829), Balzac avec *Les Chouans* (1829) et Victor Hugo avec *Notre-Dame de Paris* (1831). Certains romans de jeunesse d'Hugo tiennent également du roman historique, notamment *Han d'Islande* (1823) qui doit aussi au roman gothique.

153. « Bien que les déclarations de Victor Hugo, d'Alfred de Vigny et des autres écrivains romantiques français n'évoquent le nom de Scott que comme l'auteur de romans historiques, le romancier écossais ne fut pas seulement associé à l'histoire dans l'esprit des écrivains français » (Fiona McIntosh, *La Vraisemblance narrative en question : Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 27). Voir aussi René Guise, *op. cit.*, t. I, p. 691 et Louis Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique : essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris, Librairie Hachette, 1898, p. 416.

154. René Guise, *op. cit.*, t. I, p. 691.

155. *Ibid.*, t. I, p. 693.

156. Henri Suhamy, *op. cit.*, p. 183.

romans, à la vie quotidienne du passé¹⁵⁷ » que, se posant comme conteur, il explique au lecteur. Pour ce faire, il use de « héros médiocres », c'est-à-dire de héros qui ne sont pas des personnages historiques mais qui permettent d'avoir un regard plus profond sur l'Histoire tout en mettant en valeur le pittoresque des descriptions – et donc la couleur locale si chère aux romantiques pour lesquels il devient une référence inévitable. Voyant une filiation nette entre le roman historique et le roman réaliste¹⁵⁸, René Guise offre le constat suivant :

C'est dans la lignée du roman historique à la manière de Walter Scott qu'il faut placer [...] toutes les peintures de mœurs, les évocations de la vie quotidienne [...]. Car le roman historique, tel que le concevait Scott, c'est une peinture des mœurs du passé, dramatisé par le recours à la chronique, à la légende, aux faits divers de l'histoire¹⁵⁹.

Cherchant à comprendre le présent par le passé¹⁶⁰, Scott fait de son narrateur un guide et un conteur qui « explique ». Si le cadre du roman historique peut paraître éloigné du Paris du XIX^e siècle, son regard est analogue et ses enjeux sont similaires à ceux qui animeront les mystères urbains, comme nous aurons l'occasion de nous en convaincre. En ce sens, Scott est bien de son temps : tout en racontant l'Histoire, il propose une lecture du social. La dimension documentaire que comportent ses œuvres révèle une volonté d'organiser le réel et de l'expliquer, un enjeu majeur de la fin de la Restauration et de la monarchie de Juillet. C'est en ce sens que Scott parvient, sans gommer le décalage temporel, à rapprocher le passé du présent, à mettre en scène la proximité du lointain, une idée-phare que l'on retrouve également dans la lecture que l'on fait des romans de Cooper sous la monarchie de Juillet.

157. René Guise, *op. cit.*, t. I, p. 189. Voir Fiona McIntosh, *op. cit.*, p. 91, sur la question de « l'histoire privée ».

158. René Guise, *op. cit.*, t. I, p. 694.

159. *Ibid.*, t. I, p. 254.

160. « Scott veut faire comprendre et accepter le présent. Il entend aussi apporter une réflexion sur l'organisation de la société. Le passé idéalisé et romantique est confronté à la vie contemporaine » (Fiona McIntosh, *op. cit.*, p. 112).

J. F. Cooper : éloignement et proximité

Ce romancier américain met en scène des colons et des autochtones du « Nouveau Continent », ces derniers étant alors considérés comme des « sauvages ». Ce terme est très connoté à l'époque et mérite que l'on s'y intéresse brièvement. Les appellations « barbares » et « sauvages » servent à désigner l'« Autre ». Pierre Michel a étudié le « mythe romantique » des barbares issu de la prise de conscience du pouvoir accru des classes laborieuses dans la société – et des débordements qui leur sont associés. Il remarque que

[l]e grand moment où les significations éparses de la barbarie se composent, dans ce qui est à la fois une prise de conscience et une ruse de la bonne conscience, c'est le XIX^e siècle, avec la peur des nantis devant la montée du prolétariat. Prolétaire, mot affreux, et qui doit disparaître : le mot de Barbares est là pour faciliter l'escamotage¹⁶¹.

Pierre Michel met en lumière la dimension politique de l'emploi du vocable « barbare ». S'y rattache en effet le souvenir des atrocités révolutionnaires, de l'invasion par les Cosaques en 1815, des révoltes des canuts en 1831, des insurgés de juin 1832, etc. Autrement dit, est désigné comme barbare ce qui attaque le « bon » fonctionnement de la société.

Au sens strict, il y a certaines nuances à établir entre Sauvagerie et Barbarie, le premier terme désignant un état proche de la nature et non affecté par la civilisation et le second une certaine forme de civilisation contrevenant aux règles de la société de celui qui juge. Cependant, « qui au XIX^e siècle rencontre le Barbare croise aussi la route du Sauvage¹⁶² ». Généralement, ces deux termes sont employés indifféremment. Ils n'ont toutefois pas la même destinée littéraire. Dans les œuvres romanesques, la question de la « sauvagerie » sera particulièrement exploitée. À la fin des années 1820, elle devient un motif littéraire très populaire en raison notamment du succès imposant de l'œuvre de Cooper.

161. Pierre Michel, *Les Barbares, 1789-1848 : un mythe romantique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 8.

162. *Ibid.*, p. 14.

Cet auteur, arrivé par hasard dans les lettres¹⁶³, inaugure d'abord une étape décisive dans le « roman maritime » avec *Le Pilote* (1824) et *Le Corsaire rouge* (1828)¹⁶⁴. Tout en présentant des intrigues chargées de péripéties dramatiques, ces romans sont construits sur l'amour de la mer, exprimé par des personnages qui sont d'abord des marins. Cooper entre toutefois dans les annales de l'histoire littéraire grâce aux romans des « frontières » du cycle de « Bas-de-Cuir » : *Les Pionniers* (1823), *Le Dernier des Mohicans* (1826), *La Prairie* (1827), *Le Lac Ontario* (1840) et *Le Tueur de daims* (1842)¹⁶⁵. Ces récits, qui multiplient les aventures organisées autour de jeunes héroïnes ballottées par les événements¹⁶⁶, se déroulent dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle aux États-Unis, durant les guerres causées par les prétentions territoriales anglaises, françaises, américaines et amérindiennes. Plus spécifiquement, Cooper marque l'imaginaire de son époque par ses tableaux de la nature sauvage.

Cooper voit ses œuvres traduites et distribuées dans plusieurs pays européens, au premier rang desquels la France qui le surnomme le « Walter Scott américain¹⁶⁷ ». On y trouve des éditions anglaises, distribuées par Galignani et

163. On a souvent rapporté l'anecdote de la genèse de son premier roman, *Precaution* (1820) : après une jeunesse et une éducation le destinant à profiter des terres familiales, il avança un soir qu'il pourrait écrire un meilleur livre que celui dont il faisait alors la lecture à son épouse. L'accueil enthousiaste réservé par son entourage à son roman l'amena à poursuivre dans la carrière d'écrivain (James Grossman, *James Fenimore Cooper*, New York, William Sloane Associates, « The American Men of Letters Series », 1949, p. 17; Thomas R. Lounsbury, *James Fenimore Cooper*, Detroit, Gale Research, « The Gale Library of Lives and Letters American Writers Series », 1968, p. 19 et Donald A. Ringe, *James Fenimore Cooper*, New York, Twayne Publishers, « Twayne's United States Authors Series », 1962, p. 17).

164. Publications originales : *The Pilot* (1824) et *The Red Rover* (1828). Le premier roman provient encore une fois d'une bravade, Cooper ayant affirmé pouvoir surpasser *Le Pirate* (1821) de Walter Scott, grâce à son expérience personnelle dans la marine (Donald A. Ringe, *op. cit.*, p. 37).

165. Respectivement *The Pioneers* (1823), *The Last of the Mohicans* (1826), *The Prairie* (1827), *The Pathfinder* (1840) et *The Deerslayer* (1842). Notons que selon les éditions et les traductions, certains titres changent. Ainsi, Émile de La Bédollière (1812-1883) a publié sa traduction du roman *The Deerslayer* sous le titre *Œil-de-Faucon* (Paris, G. Barba, 1865) et l'encyclopédie *Universalis* donne à la traduction française du roman *The Pathfinder* le titre *Le Guide*, qu'il nous a toutefois été impossible de confirmer dans les titres des éditions publiées au XIX^e siècle.

166. Voir Philippe Jacquin, « Fenimore Cooper, romancier de l'Amérique mythique », dans James Fenimore Cooper, *Le Dernier des Mohicans*, Paris, Flammarion, « GF-Texte intégral », 1992, p. 26.

167. Georgette Bosset fait remonter la comparaison à 1824, dans la *Revue encyclopédique*, et, d'une façon presque systématique, à 1826, dans *Le Mercure de France au XIX^e siècle*, t. XII, p. 498

Baudry, Bossange, mais le succès vient surtout des traductions françaises réalisées par Defauconpret et publiées par Charles Gosselin¹⁶⁸. La réussite de Cooper se mesure tout autant à la rapidité de ces traductions, disponibles quelques mois seulement après la parution originale, qu'aux tirages considérables de ses œuvres¹⁶⁹. D'une part, le succès de ses romans maritimes encourage maints écrivains français à exploiter ce nouveau genre, notamment Eugène Sue qui publie *Kernok le Pirate* (1830), *El Gitano* (1830), *Atar-Gull* (1831), *La Salamandre* (1832) et *La Vigie de Koat-Ven* (1833)¹⁷⁰. D'autre part, l'imaginaire de ses romans des frontières devient une référence majeure pour décrire Paris sous la monarchie de Juillet. Balzac illustre à merveille ce phénomène.

Georgette Bosset, l'une des toutes premières, nous semble-t-il, à étudier l'influence en France des romans de Cooper, observe ainsi à propos de Balzac que la

conception nouvelle de la valeur, en littérature, du spectacle de la nature, et le rôle [que Balzac] assigne à celle-ci dans *La Comédie humaine* [sont] une marque certaine de l'influence qu'exerça sur son esprit le roman de Cooper¹⁷¹.

Elle remarque cependant que Balzac, dans plusieurs romans, se contente d'utiliser « toute une mine de comparaisons stéréotypées, qu'il emplo[ie] un peu au hasard sans chercher à préciser leur exactitude¹⁷² ». Ainsi, dans *Le Cousin Pons*, il écrit que les chiens d'Abramko, le concierge d'Elie Magus « étaient devenus surnois comme

et dans *Le Corsaire* du 5 mai (*Fenimore Cooper et le roman d'aventure en France vers 1830*, Paris, Vrin, 1928, p. 11).

168. *Ibid.*, p. 7.

169. À propos de la rapidité de parution des traductions, voir Philippe Jacquin, « Fenimore Cooper, romancier de l'Amérique mythique » dans Fenimore Cooper, *op. cit.*, p. 22 et Georgette Bosset, *op. cit.*, p. 8. En ce qui concerne les tirages, « [la] *Bibliographie de la France* annonçait quatre éditions entre 1826 et 1830, avec un tirage global de 8 500 et cinq autres éditions entre 1835 et 1850 » (Martyn Lyons, *op. cit.*, p. 116).

170. Georgette Bosset souligne que Sue ne développe pas la puissance de Cooper puisque « la guerre lui fait négliger la mer et le marin. Les grands acteurs du drame tel que l'avait compris Fenimore Cooper sont devenus ici des comparses. Ou plutôt ce drame même a changé de caractère; de nautique il est devenu militaire » (Georgette Bosset, *op. cit.*, p. 138). On peut aussi mentionner les noms d'Édouard Corbière (1793-1875), d'Auguste Jal (1795-1873) et de Jules Lecomte (1814-1864).

171. *Ibid.*, pp. 93-94.

172. *Ibid.*, p. 89.

des Mohicans¹⁷³ », ce qui, selon Georgette Bosset, constitue une erreur si l'on se fie à l'univers romanesque de Cooper qui a constamment répété la droiture de cette tribu dans ses œuvres. L'imaginaire du romancier américain n'est donc pas exploité de façon exacte mais plutôt convoqué par certains termes particulièrement connotés, notamment « Iroquois » et « Mohicans ».

En fait, l'ampleur du phénomène que constitue l'appropriation parisienne de l'héritage de Cooper entraîne chez certains romanciers une dévitalisation et une complexification de la référence. Poursuivons avec l'exemple de Balzac : dans la seconde préface au *Père Goriot*, datée « 1^{er} mai 1835 », le narrateur décrit le personnage éponyme comme un « Illinois de la farine, [un] Huron de la Halle-aux-blés¹⁷⁴ ». Si on peut voir ici une certaine ironie – qui peut être considérée comme une forme de revitalisation – envers l'imaginaire associé à Cooper, ce dernier n'est pas rejeté complètement. Balzac oblige plutôt le lecteur à tenir deux lectures contradictoires puisqu'à l'époque où Goriot était vermicellier, il était craint¹⁷⁵.

Au sein de nos mystères nous observons également une convocation qui n'est pas univoque de Cooper. S'il est vrai que le narrateur des *Mystères de Paris* se contente d'annoncer qu'il veut « mettre sous les yeux du lecteur quelques épisodes de la vie d'autres barbares aussi en dehors de la civilisation que les sauvages peuplades si bien peintes par Cooper¹⁷⁶ », les autres romans qui composent notre corpus intègrent de différentes façons l'œuvre du romancier américain. Prenons le cas, tout à fait explicite, des *Mohicans de Paris*. En plus d'inclure la désignation « Mohicans » dans le titre, Alexandre Dumas l'utilise fréquemment comme un

173. Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. VII, p. 596.

174. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, dans *ibid.*, t. III, p. 46.

175. « Les gens de la Halle, incapables de comprendre cette sublime folie, en plaisantèrent et donnèrent à Goriot quelque grotesque sobriquet. Le premier d'entre eux qui, en buvant le vin d'un marché, s'avisait de le prononcer, reçut du vermicellier un coup de poing sur l'épaule qui l'envoya, la tête la première, sur une borne de la rue Oblin » (*ibid.*, t. III, pp. 124-125). Quelques lignes plus loin, le narrateur parle de la « tape meurtrière » de Goriot.

176. *MysP*, p. 31.

embrayeur sans se conformer entièrement à Cooper. Le narrateur l'emploie pour qualifier, à plusieurs reprises, un groupe de personnages des classes populaires que le lecteur rencontre ivres et attablés dans un cabaret¹⁷⁷. Cependant, au fil du roman, le lecteur constate qu'ils ne sont pas du tout des « sauvages ». De plus, le narrateur use aussi de ce vocable à propos d'autres personnages, par exemple des artistes et le héros¹⁷⁸. Selon Georges Bell, dans le roman de Dumas, « [l]es Mohicans de Paris sont tous les déshérités de la fortune, de la gloire, du bonheur, qui tous, suivant leur ambition personnelle, tendent à conquérir bien-être, réputation ou joie¹⁷⁹ ». L'œuvre de Dumas délaisse ainsi l'idée, essentielle pour le romancier américain, que les Mohicans forment un peuple en voie d'extinction¹⁸⁰ et associe les « mohicans de Paris » à la vitalité et à la jeunesse. Le narrateur, comme ceux de nos autres mystères urbains¹⁸¹, dissocie les appellations employées par Cooper et les caractéristiques qu'il attribue aux Amérindiens afin de les utiliser séparément pour évoquer des connotations aussi diverses que la sauvagerie, la vie en forêt ou l'énergie. Récurrente, la convocation de Cooper n'est donc pas nécessairement rigoureuse.

Le romancier américain n'en devient pas moins, à partir des dernières années de la Seconde Restauration, une référence incontournable et durable : évoquer les Sauvages renvoie à Cooper au même titre que la seule mention de son patronyme active un complexe de références exotiques. Dès la publication du *Dernier des*

177. « – C'est compris, répondirent ensemble Jean Taureau et Toussaint-Louverture. – Bien ! à tout à l'heure, alors ? – À tout à l'heure, monsieur Salvator. Les deux Mohicans partirent » (*MoP*, pp. 1 608-1 609). Voir également *MoP*, p. 1 633, p. 1 643, p. 1 645, p. 1 648 et p. 2 244.

178. « Nous espérons dire quelques mots de ces augustes baladins dans nos premiers chapitres : ils font partie de cette estimable classe que l'on appelait alors les *Mohicans de Paris*, en honneur du beau roman de Cooper qui venait de paraître » (*MoP*, p. 862); « entrons dans l'atelier de ce Mohican de l'art que nous connaissons sous le nom de Pétrus » (*MoP*, p. 1 753); « prudent comme un Mohican de l'autre côté de l'Atlantique, [Salvator] détourna la tête » (*MoP*, p. 2 551).

179. Georges Bell, « Les Mohicans de Paris », *La Presse*, 16 septembre 1854, p. 3, col. 2 (cité par Claude Schopp, « Paris ne nous appartient plus », *MoP*, p. 2 671).

180. Voir à ce sujet Cécile Meynard, « Les mystères de Paris selon Balzac et Dumas. D'un motif romanesque traditionnel à la trame d'un récit romantique », dans Lise Dumasy, Chantal Massol et Marie-Rose Corredor, *Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique ?*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles-Essais de littérature », 2006, p. 35.

181. « – Eh ! eh ! dit le juif en riant en dedans comme le Nathaniel Bunppo [*sic*] de Félimore [*sic*] Cooper » (*VMysP*, t. I, p. 160). Ce personnage est un usurier cynique dont le portrait, « laid, sale, rusé et fripon » (t. I, p. 154), n'a rien à voir avec le personnage honnête et noble de Cooper.

Mohicans, le nom de Cooper agit comme un embrayeur et concrétise un imaginaire appelé à être abondamment utilisé dans la littérature¹⁸². Il articule les thèmes de la nature et de la civilisation avec le personnage du « sauvage ». De plus, même si les décors des romans de Cooper semblent aux antipodes de la ville moderne, Dominique Kalifa constate que, à la fin des années 1820, une convergence se dessine entre le nouveau regard sur la cité et l'imaginaire du romancier américain qui permet au premier de se formuler¹⁸³. Balzac, qui a abondamment exploité cette métaphore, fait dire à Vautrin dans *Le Père Goriot* :

Paris, voyez-vous, est comme une forêt du Nouveau Monde, où s'agitent vingt espèces de peuplades différentes, les Illinois, les Hurons, qui vivent du produit que donnent les différentes chasses sociales¹⁸⁴.

L'œuvre de Cooper permet ainsi une cristallisation fantasmatique du combat que la société civilisée mène contre ses ennemis intérieurs. Ce rapprochement entre Paris et les forêts américaines se fonde dans la représentation prégnante d'une ville spatialement et socialement labyrinthique. La métaphore rend compte du polycentrisme de Paris, de sa confusion et de son hostilité pour ceux qui n'en maîtrisent pas les codes¹⁸⁵. Dans ce contexte, la « trace », comme principe explicatif, devient essentielle¹⁸⁶, tout comme le personnage apte à la « lire » et à se retrouver dans le labyrinthe, une figure incarnée par le sauvage mais aussi par le « pisteur¹⁸⁷ ». Le mystère et le crime, omniprésents et oppressants, deviennent des éléments intrinsèques du regard porté sur la ville, engendrant du même coup une volonté d'organiser le réel et de l'expliquer. Cet enjeu majeur de la fin de la Restauration et de la monarchie de Juillet s'observe clairement dans la prolifération des enquêtes sociales à laquelle on assiste alors.

182. Voir notamment Marc Angenot, *op. cit.*, p. 54, Alain-Michel Boyer, *La Paralittérature*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2 673, 1992, p. 92 et Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, « Poétique », 1992, p. 71. Si ces auteurs ne mentionnent pas les « mystères urbains », ils étudient, notamment, des œuvres qui en relèvent bel et bien.

183. Dominique Kalifa, *op. cit.*, p. 46.

184. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot* dans *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. III, p. 143 ; cité dans Dominique Kalifa, *op. cit.*, p. 46.

185. Sara James, « Eugène Sue, G. W. M. Reynolds, and the Representation of the City as "Mystery" », dans Valeria Tinkler-Villani (dir.), *Babylon or New Jerusalem ? Perceptions of the City in Literature*, Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 250-251.

186. Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 11.

187. Marc Angenot conserve lui l'appellation anglaise « pathfinder » (*op. cit.*, p. 54).

Un regard scientifique sur le social : les enquêtes et la sociologie

Bien que les enquêtes sociales ne se limitent pas aux réalités urbaines, leur floraison s'inscrit dans le changement du regard porté sur la ville. Ces études s'appuient sur l'observation rigoureuse et sur l'utilisation de statistiques, objet d'un vif enthousiasme à partir de la décennie 1820 : « L'engouement pour la quantification devient même une mode : il pleut des statistiques – des cafés, des coulisses de théâtre, des goûts sur la beauté chez les différents peuples¹⁸⁸ ». Parmi les sujets souvent traités dans ces études, on remarque l'hygiène publique et la salubrité¹⁸⁹, la misère¹⁹⁰, le crime¹⁹¹, les établissements pénitenciers¹⁹² et la prostitution¹⁹³. Autrement dit, autant de phénomènes à l'ordre du jour dans la prise de conscience de la ville. Quelques revues se consacrent d'ailleurs spécifiquement à la diffusion de ces recherches, par exemple les *Annales d'hygiène publique et de médecine légale* (1829-1853), qui se caractérise par la diversité des sujets traités et

188. Michelle Perrot, « Premières mesures des faits sociaux : les débuts de la statistique criminelle en France (1780-1830) », *Pour une histoire de la statistique*, Paris, Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE) / Economica, 1987 [1^{re} éd. : 1977], p. 125.

189. Voir « De la mortalité dans les divers quartiers de la ville de Paris, et des causes qui la rendent très différente dans plusieurs d'entre eux, ainsi que dans les divers quartiers de beaucoup de grandes villes » de Louis Villermé (1782-1863), paru dans les *Annales d'hygiène publique et de médecine légale* en 1830 (numéro 3, pp. 294-341) et les travaux de Jean-Pierre Joseph d'Arcet (1777-1844) : *Des rapports de distance qu'il est utile de maintenir entre les fabriques insalubres et les habitations qui les entourent* (Paris, imprimerie de P. Renouard, 1843) et *Notes sur l'assainissement des salles de spectacle* (Paris, imprimerie de Cosson, s. d., extrait des *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, numéro de janvier-avril 1829).

190. Voir *De la misère des ouvriers et de la marche à suivre pour y remédier* (Paris, Huzard, 1832) de Pierre Marie Sébastien Bigot de Morogues (1776-1840), *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France : de la nature de la misère et de son existence, de ses causes, et de l'insuffisance des remèdes qu'on lui a proposés jusqu'ici : avec les moyens propres à en affranchir les sociétés* (Paris, Paulin, 1840) d'Eugène Buret (1810-1842) et *De la justice de prévoyance et particulièrement de l'influence de la misère et de l'aisance, de l'ignorance et de l'instruction sur le nombre des crimes* (Bruxelles, imprimerie de J. J. Cautaerts, 1827) d'Édouard Ducpetiaux (1804-1868).

191. Voir *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes* (Paris, J.-B. Baillière, 1840) d'Honoré-Antoine Frégier (1789-1860).

192. Voir *Les Forçats considérés sous le rapport physiologique, moral et intellectuel, observés au bagne de Toulon* (Paris, J.-B. Baillière, 1841) du docteur Hubert Lauvergne (1797-1859), *Des prisons telles qu'elles sont et telles qu'elles devraient être : par rapport à l'hygiène, à la morale et à la morale politique* (Paris, Méquignon-Marvis, 1820) de Louis Villermé, *Des prisons et des prisonniers* (Versailles, Klefer, 1840) d'Arthus-Barthélémy Vingtrinier (1796-1872).

193. Voir *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale de l'administration* (Paris, J.-B. Baillière, 1836) d'Alexandre-Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet (1790-1836).

par la qualité des travaux présentés¹⁹⁴, ou *La Phrénologie, journal des applications de la physiologie animale à la physiologie sociale* (1837-1838)¹⁹⁵, qui propose des utilisations concrètes de cette discipline¹⁹⁶. Ces publications illustrent une volonté répandue de penser la société – et surtout Paris – selon une perspective scientifique¹⁹⁷. On assiste à une multiplication des instances (la littérature, les enquêtes ministérielles, les revues, la presse, les académies) qui reprennent les travaux sur ces « problèmes d'actualité¹⁹⁸ » et les font circuler, faisant de la volonté d'appréhender le monde dans une perspective scientifique un référent culturel majeur.

Alors que se multiplient les enquêtes sur le terrain, un volet plus théorique de ce « regard scientifique sur le social » se développe avec les premiers pas de la sociologie. Sans prétendre retracer de façon exhaustive l'histoire de cette discipline – un sujet de thèse en soi –, il nous paraît utile d'en rappeler certains éléments pour identifier quelques lignes de force qui se manifesteront aussi dans nos mystères urbains. Si les historiens de cette discipline soulignent généralement que l'Antiquité grecque et les Lumières sont deux périodes essentielles qui ont alimenté de façon féconde la réflexion sur le social¹⁹⁹, ils s'accordent sur le fait que le XIX^e siècle constitue un moment crucial. Ceci provient de la combinaison des bouleversements politiques lancés en 1789 et de l'industrialisation qui progresse. Selon Pierre-Jean Simon, c'est à

194. Destinée à un public limité, elle se composait chaque année de deux tomes dépassant souvent 500 pages chacun (Bernard-Pierre, Lecuyer, « Médecins et observateurs sociaux : les *Annales d'hygiène publique et de médecine légale* (1820-1850) », *Pour une histoire de la statistique* Paris, Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE) / Economica, 1987, p. 452).

195. Cette publication paraît les 10, 20 et 30 de chaque mois, d'avril 1837 à août 1838.

196. En témoignent de façon éloquente le sous-titre ainsi que plusieurs textes consacrés au rôle de la phrénologie dans l'amélioration de la société (notons, par exemple, un article sur l'applicabilité de la phrénologie au système pénitentiaire (10 avril 1838) de J. Florens, avocat à la cour royale).

197. Michelle Perrot, *loc. cit.*, p. 127.

198. Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique. Étude du roman-feuilleton de La Presse de 1836 à 1848*, thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1983, p. 21.

199. Pierre-Jean Simon, *Histoire de la sociologie : tradition et fondation*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2008 [1^{re} éd. : 1991], p. 31 et Claude Giraud, *Histoire de la sociologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 423, 1997, p. 13.

Saint-Simon (1760-1825) que l'on doit reconnaître le mérite [...] d'avoir pressenti le premier, dans le contexte historique post-révolutionnaire, ce que devait être la science des phénomènes sociaux²⁰⁰.

C'est toutefois Auguste Comte (1798-1857), son secrétaire, qui invente en 1839 le mot « sociologie » dans la 47^e leçon de son *Cours de philosophie positive* (1830-1842). Il formule du même coup une méthode, des cadres théoriques et le paradigme lui permettant de constituer une discipline à part entière²⁰¹. Les premiers pas de la sociologie se révèlent un moment important pour une étude comme la nôtre puisque, comme l'écrit Wolf Lepenies,

[l]a sociologie n'a pas plutôt élevé la prétention d'être une discipline autonome qu'elle se voit exposée non seulement à la jalousie des disciplines établies mais aussi à la concurrence de la littérature²⁰².

L'ouvrage de Lepenies montre bien que le développement de la sociologie ne peut être pensé sans tenir compte de l'influence de la littérature, une relation qui devient rapidement à double sens. Ces débuts de la sociologie – elle ne deviendra une discipline institutionnalisée qu'avec les efforts d'Émile Durkheim à l'aube du XX^e siècle²⁰³ – présentent ainsi pour nous une triple utilité. Ils révèlent d'abord l'immense intérêt que suscite la « question sociale » dans la période qui nous occupe. Ils permettent aussi d'apprécier l'association profonde que font les penseurs « entre la science sociale et l'action sociale, entre la théorie des faits sociaux et la pratique sociale²⁰⁴ ». Cette volonté explicite de détailler le réel pour apporter des solutions aux maux de l'époque sera fréquemment affichée dans les mystères urbains. Enfin, les réflexions des « pionniers » de la sociologie laissent paraître de façon récurrente l'idée de la division en classes de la société et celle des conflits qui existent entre celles-ci. On la retrouve tout autant chez Saint-Simon et chez Comte que, plus tard, chez Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) et Karl Marx (1818-1883),

200. Pierre-Jean Simon, *op. cit.*, p. 199.

201. *Ibid.*, p. 283.

202. Wolf Lepenies, *Les trois cultures : entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 5.

203. Pierre-Jean Simon, *op. cit.*, p. 337. Voir aussi Claude Giraud, *op. cit.*, p. 42 et Charles-Henry Cuin et François Gresle, *Histoire de la sociologie*, Paris, La Découverte, « Repères », 2002, t. I, p. 62.

204. Pierre-Jean Simon, *op. cit.*, p. 201.

même si ce dernier est particulièrement associé à cette idée²⁰⁵. Ce malaise face aux classes démunies et face à la « question sociale » traverse le XIX^e siècle tout entier et constitue une obsession alimentée en partie par les traumatismes sociopolitiques qui se succèdent depuis 1789. De façon plus concrète, l'inquiétude, fluctuante mais toujours présente, provient de ce que le crime devient « quotidien, anonyme, impersonnel, obscur²⁰⁶ », un phénomène particulièrement perceptible dans la presse.

La monarchie de Juillet

La presse judiciaire

Le crime s'impose dans les quotidiens par le biais de la présence de plus en plus systématique du « fait divers » et par le développement de la presse judiciaire. Ces deux phénomènes distincts se rencontrent sous la monarchie de Juillet mais possèdent chacun leur histoire propre qu'il importe de rapporter brièvement.

Apparu peu après l'imprimerie – mais l'appellation date de 1838²⁰⁷ – et destiné d'abord aux classes populaires, le fait divers est un texte d'informations, souvent moralisant, non périodique, imprimé à la hâte sur du mauvais papier et

205. « Ce que Marx a fait, c'est systématiser cette idée de polarisation dualiste de la société, la pousser en quelque sorte jusqu'à ses conséquences ultimes et la placer au centre même de sa philosophie de l'histoire, de sa sociologie et de son analyse économique du capitalisme. Il a fait [...] du dualisme conflictuel entre deux classes sociales fondamentales, le pivot de toute sa conception du devenir social et historique » (*ibid.*, pp. 262-263).

206. Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Perrin, « Pour l'histoire », 2002 [1^{re} éd. : Plon, 1958], p. 47. Dominique Kalifa ajoute ceci : « Le XIX^e siècle fut obsédé par la question du crime. L'observer, le punir, le résorber constituèrent des préoccupations majeures, que justifiait aux yeux des contemporains le sentiment d'une criminalité chaque jour plus envahissante » (*op. cit.*, p. 9).

207. Sous la plume de Théophile Gautier (Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, p. 19). On les appelait auparavant « histoires mémorables » ou « chroniques ». Jean-Pierre Seguin parle d' « occasionnel » « pour désigner les feuilles d'informations non périodiques antérieures au XIX^e siècle » (*Nouvelles à sensation, canards du XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, « Kiosque », 1959, p. 10).

vendu à prix modique²⁰⁸. Il marque une démocratisation relative de l'information puisque les écrits imprimés sont diffusés plus largement que les manuscrits. En raison des pratiques de lecture collective, le « fait divers » conserve longtemps, même sous sa forme écrite, une « vocation orale ». Au XIX^e siècle, il change de support²⁰⁹ et s'intègre progressivement à la presse quotidienne à partir de la décennie 1820. Au milieu du Second Empire, il devient une rubrique de premier plan dans les journaux avec le succès du *Petit Journal* de Moïse Millaud, qui marque la véritable démocratisation de l'information.

Au XIX^e siècle, le fait divers est de plus en plus souvent constitué par des récits de crimes mais conserve sa caractéristique première : rapporter un événement marqué par une dérogation aux normes dont il cherche à faire sens²¹⁰. Du même coup, il joue selon Roland Barthes un rôle important dans l'équilibre social en contribuant à

préserver au sein de la société contemporaine l'ambiguïté du rationnel et de l'irrationnel, de l'intelligible et de l'insondable; et cette ambiguïté est historiquement nécessaire dans la mesure où il faut encore à l'homme des signes (ce qui le rassure) mais où il faut aussi que ces signes soient de contenu incertain (ce qui l'irresponsabilise)²¹¹.

À la lumière de ces remarques, on comprend la richesse du fait divers pour l'observateur : il ouvre une porte sur l'imaginaire social. Plus précisément, il met en scène des angoisses profondes :

Formulant et ordonnant des inquiétudes diffuses, le fait divers est évidemment impropre à rendre compte de l'insécurité réelle ou ressentie, mais il s'impose en revanche comme l'un des principaux artisans,

208. Maurice Lever, *Canards sanglants : naissance du fait divers*, Paris, Fayard, 1993, p. 11.

209. Philippe Hamon, « Introduction », *Romantisme*, n° 97 : « Le fait divers », 1997-3, p. 8.

210. Voir Georges Auclair, *Le Mana quotidien : structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Paris, Éditions Anthropos, « Sociologie et connaissance », 1970, p. 189 et dans Annik Dubied et Marc Lits, *Le Fait divers*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 3 479, 1999, p. 70. De son côté, Roland Barthes pose le constat suivant : « Causalité aléatoire, coïncidence ordonnée, c'est à la jonction de ces deux mouvements que se constitue le fait divers : tous deux finissent en effet par recouvrir une zone ambiguë où l'événement est pleinement vécu comme un signe dont le contenu est cependant incertain » (« Structure du fait divers », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 191-192).

211. *Ibid.*, p. 197.

comme le vecteur essentiel d'une rhétorique, voire d'une politique, de l'insécurité²¹².

Ces caractéristiques n'existent que grâce à la narration puisque ce qui crée le fait divers, c'est la relation mise en place par le texte entre deux « notations²¹³ » : « un voleur volé », « un curé meurtrier ». C'est elle qui frappe l'imagination et que reprennent les écrivains. Ainsi, Stendhal a construit l'intrigue du roman *Le Rouge et le noir* (1830) à partir de deux faits divers rapportés dans la *Gazette des Tribunaux*, principalement celui d'Antoine Berthet, ex-séminariste qui a tiré sur son ancienne maîtresse durant une messe²¹⁴. Le romancier reprend moins le scénario du meurtre que le motif de la violence sociale mis en place par la narration :

Berthet incarne le combat des pauvres contre les riches [;] Stendhal amplifie la violence de cette ambition sociale tout en la soumettant aux calculs de l'esprit et aux ordres de la volonté²¹⁵.

Il faut souligner que Stendhal n'a pas puisé ce fait divers dans un journal quelconque mais dans le fleuron de la presse judiciaire, une source à laquelle de nombreux romanciers s'abreuvent. Celle-ci, qui fera une place de plus en plus grande au fait divers, se développe rapidement à partir de 1825.

Plusieurs journaux consacrés à des questions de jurisprudence et aux comptes rendus des séances des tribunaux voient en effet le jour en quelques années : la *Gazette des Tribunaux, journal de jurisprudence et des débats judiciaires* est créée en novembre 1825, suivie par le *Spectateur, journal des Cours et des tribunaux* (août 1826 à avril 1827) qui est remplacé par *Le Courrier des tribunaux*,

212. Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang*, op. cit., p. 251. Dominique Kalifa précise ailleurs que le fait divers exhibe « les constituants à la fois anthropologiques et sociaux dont se dote chaque communauté » (*Crime et culture au XIX^e siècle*, op. cit., p. 141). Voir aussi à ce sujet Annik Dubied et Marc Lits, op. cit., p. 16.

213. Roland Barthes, op. cit., p. 190.

214. Frank Évrard, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, « 128 », 1997, p. 21. Le second fait divers est celui d'un ébéniste nommé Lafargue qui a tué une maîtresse infidèle, dont Stendhal reprend la préparation froide du crime, son « souci d'ordre et de précision ». Frank Évrard souligne que, dans le roman *Lamiel*, Stendhal prête à la *Gazette des Tribunaux* « des vertus tonifiantes » (*ibid.*). Stendhal écrit : « Il [le docteur Sansfin] entreprit d'amuser la jeune malade et de lui peindre la vie en beau; [...] il prit un abonnement à la *Gazette des Tribunaux*, et on la lisait à Lamiel tous les matins. Les crimes l'intéressaient, elle était sensible à la fermeté d'âme déployée par certains scélérats » (Stendhal, *Lamiel*, op. cit., pp. 66-67 [chapitre cinq]).

215. Frank Évrard, op. cit., p. 60.

*journal de jurisprudence et des débats judiciaires*²¹⁶. D'autres journaux optent pour des modalités différentes comme la publication mensuelle²¹⁷ ou la spécialisation dans les affaires traitées par des tribunaux précis²¹⁸. Un seul connaît un succès analogue à celui de la *Gazette des Tribunaux : Le Droit*, créé par Armand Dutacq en décembre 1835, quelques mois avant la fondation du *Siècle* le 1^{er} juillet 1836.

Vendu soixante francs par an et publié tous les jours sauf le lundi, la *Gazette des Tribunaux* comporte une première section consacrée à des articles de fond qui étudient des points de jurisprudence, l'état d'une question litigieuse ou des ouvrages spécialisés. Le quotidien se veut aussi un outil de travail et publie annuellement une table détaillée des sujets et des affaires traités. Ses textes de qualité lui confèrent une grande « notoriété auprès de la société judiciaire²¹⁹ ». Le journal contient aussi des sections consacrées aux affaires en cours qui, tout en intéressant les professionnels, séduisent un public plus large²²⁰. La *Gazette des Tribunaux* cherche à profiter du sentiment d'insécurité, comme l'annonce son prospectus :

Ce sera rendre un véritable service à toutes les classes de la société, aux commerçants surtout, que de leur révéler chaque jour dans un journal, non seulement les noms des malfaiteurs, mais encore les moyens de fraude et d'escroquerie dont ils font usage²²¹.

Tout en conservant un « ton sobre et relativement mesuré²²² », la *Gazette des Tribunaux* fait une large place aux crimes spectaculaires et aux procès d'assises. Elle

216. René Guise, *op. cit.*, t. III, p. 150.

217. *L'Observateur des Tribunaux français et étrangers, journal des causes célèbres et chronique judiciaire*, lancé en 1833 et vendu 20 francs par an. Il est toutefois absorbé en 1859 par *L'Audience, journal général des tribunaux de commerce, des justices de paix et des conseils de discipline de la garde nationale*, publié de 1839 à 1845 et relancé en 1857 (qui semble être quant à lui un bulletin annuel).

218. Comme la *Gazette des Cours d'Assises et des tribunaux correctionnels, journal des causes dramatiques et facétieuses*, fondé en octobre 1833 et vendu six francs par an.

219. Frédéric Chauvaud, « La petite délinquance et la *Gazette des tribunaux* : le fait-chronique entre la farce et la fable », dans Benoît Garnot (dir.), *La Petite Délinquance du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, actes du colloque de Dijon (9 et 10 octobre 1997), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Série du Centre d'Études historiques (CNRS UMR 5605) », 1998, p. 89.

220. « Compte rendu de toutes affaires intéressantes qui auront été jugées ou plaidées » et « Nouvelles du Palais : tout ce qui se rapporte aux affaires judiciaires et à la marche de la justice ».

221. *Gazette des Tribunaux*, 1^{er} novembre 1825 (prospectus), p. 1, col. 2.

222. Simone Delattre, *op. cit.*, p. 669.

devient un « bulletin officiel du crime nocturne²²³ ». Cependant, le fait divers n'existe pas sous ce nom dans ce quotidien; on le retrouve plutôt dans une rubrique intitulée initialement « Chronique criminelle » puis simplement « Chronique ».

La *Gazette des Tribunaux* s'impose donc à la fois grâce à ses articles de fonds et parce que « les autres journaux, dont la chronique criminelle s'enrichit progressivement sous la monarchie de Juillet, la citent comme une référence sûre, lorsqu'ils ne la recopient pas mot pour mot²²⁴ ». Simone Delattre souligne que « l'immense autorité de ce titre dépasse le cercle des professionnels auquel il était initialement destiné²²⁵ ». En rapportant constamment de nouveaux délits et en détaillant la façon dont les criminels procèdent, la *Gazette des Tribunaux* fait entrer la criminalité dans le quotidien bourgeois. Racontant chaque jour de nouvelles batailles gagnées contre le crime, elle affirme par le fait même que la justice ne parvient pas à remporter la guerre.

Le Droit, journal des Tribunaux, de la jurisprudence et de la législation adopte la même formule que son principal concurrent. Son influence est moins souvent évoquée mais sa pérennité témoigne de sa réussite : il partage le haut du pavé avec la *Gazette des Tribunaux* pendant plus d'un siècle avant d'être absorbé par celle-ci en 1938. Eugène Hatin rapporte que, désireux de se soustraire aux excès permis par le monopole qu'exerce la *Gazette des Tribunaux* sur les annonces judiciaires, les avoués se réunissent en 1835 pour créer un organe rival dont Dutacq devient le gérant²²⁶. Ce quotidien paraît tous les jours et est vendu 68 F par an. En 1839, son prix est abaissé à 60 F pour rejoindre celui de la *Gazette des Tribunaux*.

223. *Ibid.*

224. *Ibid.*

225. *Ibid.*, p. 668. Ceci est souvent évoqué par la critique (Louis Chevalier, *op. cit.*, p. X; Frank Évrard, *op. cit.*, p. 6). Le tirage de la *Gazette des Tribunaux* en 1846 était d'environ 2 500 exemplaires (Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, et Fernand Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969-1976, t. II (De 1815 à 1871), p. 146).

226. Eugène Hatin, *Bibliographie historique et critique de la presse française*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et C^{ie}, 1866, p. 402.

La *Gazette des Tribunaux* et *Le Droit* accaparent donc le lucratif marché de la presse judiciaire dès la monarchie de Juillet. Les tentatives de le pénétrer sont nombreuses mais éphémères : les nouveaux quotidiens échouent ou sont absorbés par un de ces deux journaux. C'est le cas du *Journal général des Tribunaux*, lancé en 1836 et réuni au *Droit* en 1837. Eugène Hatin remarque qu'on

lit en tête du n° du 5 décembre [du *Journal général des Tribunaux*]
 "qu'une expérience de plus d'une année ayant démontré que trois
 journaux judiciaires ne pouvaient coexister, une nouvelle société s'était
 formée pour réunir le *Droit* au *Journal général* " 227.

Ceci explique que, lorsque le théâtre s'attaque au phénomène de la presse judiciaire, c'est la *Gazette des Tribunaux* qui est ciblée.

Un vaudeville publié en 1844²²⁸ présente ainsi une satire de la lecture naïve que plusieurs contemporains associent à la presse judiciaire : le personnage principal, un ancien commerçant nommé Moulinot, est fêru de lectures « instructives et salutaires ». Il est un consommateur assidu de « physiologies », d'ouvrages consacrés à des causes célèbres, des *Mémoires* de Vidocq et de romans²²⁹. Il a lu *Les Mystères de Paris* et est terrifié lorsque sa femme doit se rendre « [d]ans la Cité, près, tout près de cette affreuse rue aux Fèves... où se commettent tant d'atrocités²³⁰ ». Ce vaudeville trace un véritable réseau de « lectures criminelles », apte à influencer les esprits crédules qui cherchent à apprendre comment se protéger de Paris. Cependant, la source que Moulinot consulte principalement pour *s'instruire* est la *Gazette des Tribunaux* :

J'étais comme cela... C'est vrai... avant de m'abonner à la *Gazette des Tribunaux*, qui chaque matin me révèle les périls dont je suis entouré.
 Ah ! j'en frémis, rien que d'y songer; on n'est en sûreté nulle part²³¹ !

227. *Ibid.*, p. 552.

228. Laurencin et Marc-Michel, *La Gazette des Tribunaux*, vaudeville en un acte, Paris, Marchant, « Magasin théâtral. Choix de pièces nouvelles, jouées sur tous les théâtres de Paris », 1844. Cette pièce a été représentée pour la première fois le 18 avril 1844 au Théâtre du Vaudeville.

229. *Ibid.*, scène I.

230. *Ibid.*, scène XI. Voir aussi la scène I. Cette allusion permet de situer l'écriture de la pièce entre 1842 et 1844. Ajoutons que Moulinot a nommé son chien de garde *Atar-Gull*, d'après le roman de Sue (1831).

231. *Ibid.*, scène XVIII. Moulinot en fait un leitmotiv : « Ah ! mon ami, comme il est heureux que je lise chaque jour ma *Gazette des Tribunaux* » (scène XV).

Moulinot reproche à son entourage de négliger cette précieuse source d'informations. Il devient paranoïaque et voit des voleurs partout, même dans son domicile dont la porte est pourtant protégée par de nombreux verrous²³². Ses angoisses culminent lorsqu'un Anglais le salue dans la rue – la *Gazette des Tribunaux* l'a prévenu contre le « vol au bonjour » – et qu'il s' imagine que son épouse veut l'empoisonner²³³. Si ce vaudeville ne brille ni par sa subtilité ni par son originalité, il dit que la *Gazette des Tribunaux* est une référence culturelle.

Il serait abusif de ne voir dans la presse judiciaire qu'un réservoir d'anecdotes : comme dans le fait divers, la façon dont sont narrées les affaires mérite que l'on s'y arrête. La couverture du procès de la « bande à Soufflard » est tout à fait exemplaire à ce sujet. Pour le montrer, il nous sera toutefois nécessaire d'entrer dans quelques détails de cet épisode relativement peu connu. Durant l'hiver 1839, Jean-Victor Soufflard, Simon-Louis Lesage, Rosalie Eugénie Aliette, Alphonse-André Micaud et Jean Vollard sont accusés du meurtre sanglant d'une femme nommée Renault. L'instruction révèle d'autres crimes (vols multiples, meurtres de marchands dont on découvre les cadavres) et passionne le public pendant plusieurs jours²³⁴. Profitant de ce que le crime a été commis par des individus patibulaires issus des classes dangereuses, *Le Droit* s'en sert pour illustrer les dangers de la criminalité sauvage qui rôde dans la ville. Le journal travaille à en faire le sujet de l'heure et le procès, tenu du 8 au 19 mars 1839, défraie la manchette pendant cette période, occupant la première page en quasi-totalité du 9 au 14 mars, ainsi que dans deux numéros « préparatoires » servant à résumer les faits, le 28 février et le 1^{er} mars 1839²³⁵. La nouvelle remplit les trois premières pages des numéros des 12, 13 et 18-19 mars; seules les annonces, source de revenus

232. *Ibid.*, scènes VII, VIII et IX.

233. *Ibid.*, respectivement scène X (le jeune Anglais se révèle être un riche prétendant pour sa fille) et scène XI (l'épouse dévouée de Moulinot lui cache en fait ses efforts pour mieux lui plaire).

234. Pierre Bouchardon affirme qu'Eugène Sue s'en est abondamment inspiré pour écrire *Les Mystères de Paris*, reprenant certains personnages et le décor de la rue du Temple (cité dans l'ouvrage de Jean-Louis Bory, *Eugène Sue : dandy mais socialiste*, Paris, Mémoire du Livre, 2000 [1^{re} éd. : 1962], p. 332).

235. Dans les autres numéros, la place accordée au procès demeure considérable et celui-ci reprend parfois la première page (par exemple, le 18 mars 1839).

nécessaires, lui résistent. *Le Droit* multiplie les publications « spéciales » pour susciter autant que pour satisfaire l'engouement²³⁶, soulignant le caractère « exceptionnel » d'un geste qui, en fait, n'est pas inhabituel. On constate aussi un effort pour rapprocher la narration du journal de celle du roman-feuilleton en la périodisant et en inscrivant les épisodes dans la continuité : chaque numéro rappelle les numéros antérieurs qui traitent de l'affaire²³⁷. D'ailleurs, le 28 février, on peut lire à la fin d'un article la célèbre expression « La suite à demain ».

Le compte rendu présente un équilibre similaire à celui que nous avons observé entre les différentes rubriques du journal. On remarque d'une part une tendance à légitimer l'enquête, notamment en affirmant son caractère scientifique. *Le Droit* détaille les démarches des enquêteurs et des « hommes de l'art » dépêchés sur les lieux²³⁸. Des témoignages techniques et austères sont rapportés de façon exhaustive. Le journal raconte la constitution du jury, présente les avocats et publie divers documents liés au procès. Parallèlement, il n'hésite pas à employer des formules percutantes dans les titres et des descriptions très explicites pour exploiter la curiosité macabre du lecteur²³⁹. Le procès s'y prête d'autant mieux que le meurtre a été sanglant. Ainsi, la description des blessures combine le rapport sérieux et l'abondance de détails choquants :

Le corps de la victime présentait de nombreuses blessures, plusieurs au ventre et à la gorge, une à la tempe droite, pénétrant jusque dans la bouche, et six à la partie postérieure du cou, dont l'une des plus rapprochée de la ligne médiane et plus grande, après avoir coupé les

236. « Avis. Pour ne pas interrompre le compte rendu du procès qui s'instruit en ce moment devant la Cour d'assises, le *Droit* publiera demain lundi un numéro extraordinaire » (10 mars 1839).

237. Généralement, lorsque la publication de textes s'étirait sur plusieurs jours, ceux-ci n'accumulaient pas autant d'épisodes. Une liste d'une telle ampleur était le propre du roman-feuilleton.

238. Après la récapitulation de la découverte du corps par l'époux de la victime, on lit une longue description des premiers pas de l'enquête, lancée par la phrase suivante : « Aussitôt la justice se transporta sur les lieux, assistée des hommes de l'art » (*Le Droit*, 28 février 1839, p. 1, col. 2).

239. Ce trait n'est évidemment pas exclusif à l'affaire Soufflard. On retrouve ainsi, le 17 janvier 1839, dans la rubrique « Juridiction criminelle » le titre suivant : « Séquestration d'une jeune fille par son père et sa belle-mère – Atroces tortures – Incidents par suite du verdict – Double condamnation à la peine de mort ». Il n'est pas non plus exclusif au *Droit* : la *Gazette des Tribunaux* offre, dès son deuxième numéro, un article consacré à la découverte de cadavres dans un fossé (3 novembre 1825) et, quelques jours plus tard, le cas de la décapitation d'un enfant par une femme enceinte (6 novembre 1825).

muscles pénétrait dans le canal rachidien entre la sixième et la septième vertèbre cervicale, et avait coupé obliquement la moëlle épinière²⁴⁰.

Le « devoir » de fournir une description précise permet aussi de mettre en place un décor tragique, articulé autour du champ sémantique de la violence :

Et ce qui attesterait une longue lutte, indépendamment de ce sang répandu abondamment dans divers endroits du magasin et jusque dans le couloir près de la porte de sortie, c'est que la main droite était traversée d'une blessure, et que d'autres existaient à l'intérieur de la main gauche, résultat évident des efforts de la victime pour parer les coups et arracher aux assassins le fer homicide²⁴¹.

Sans tomber dans le sensationnalisme, le journal s'éloigne donc du domaine procédural des textes et des questions juridiques.

La couverture du procès Soufflard n'est pas exceptionnelle et les caractéristiques que nous avons relevées s'observent aussi à propos d'autres affaires. Prenons un second exemple, le traitement médiatique du procès de Marie Cappelle-Lafarge. Si le crime n'est pas sanglant, il soulève toutefois les passions. Aux enjeux que nous avons déjà évoqués (le meurtre attaque la société bourgeoise, les protagonistes incarnent l'opposition entre Paris et la province), ajoutons que le procès crée un débat entre deux célèbres médecins et chimistes, Mathieu Orfila (1787-1853) et François-Vincent Raspail (1794-1878), quant à la possibilité de constater de façon indiscutable l'empoisonnement. Il n'est donc pas surprenant que le procès ait été abondamment couvert tout au long de son déroulement²⁴² et même après, puisque le 23 septembre 1840, le lendemain de la publication du verdict, *Le Droit* revient sur un plaidoyer :

240. *Le Droit*, 28 février 1839, p. 1, col. 2.

241. *Ibid.* Ce passage n'est pas unique : « Le magasin et partie de ses meubles étaient remplis de sang, on en voyait de larges plaques à la porte du couloir paraissant provenir de mains blessées qui auraient cherché à l'ouvrir; il y en avait aussi dans le couloir lui-même, par terre et sur un lit de sangle, non loin de la porte du palier, donnant à penser que la victime avait essayé de s'échapper. Par terre, près d'elle, était un traversin ensanglanté, et sur le comptoir un matelas ayant aussi du sang. Dans la chambre à coucher, les rideaux du lit et le drap de dessus étaient maculés de taches de sang attestant le passage des assassins, qui s'y étaient essuyé les mains » (*Le Droit*, 28 février 1839, p. 1, col. 1).

242. Le journal y consacre vingt et un numéros (du 4 au 23 septembre 1840, avec un numéro préparatoire le 31 août). Dans les huit premiers, le procès occupe les deux premières pages et une large part de la troisième. L'affaire s'impose aussi en première page les 14 et 15 septembre, après une interruption causée par un triple assassinat, et à la fin du procès, les 20 et 22 septembre.

Le désir de compléter le compte rendu de cette affaire, qui a si vivement préoccupé l'attention publique, et surtout de ne pas priver nos lecteurs du plaidoyer si remarquable de l'honorable bâtonnier des avocats de Paris, nous fait rétablir aujourd'hui le récit de l'audience du 18 septembre²⁴³.

Tout comme elle le fit dans sa couverture du procès Soufflard, la rédaction évoque des circonstances « exceptionnelles » qui affectent la publication²⁴⁴. On perçoit aussi le même effort pour inscrire la narration dans la continuité²⁴⁵. Les articles cherchent à lui donner une valeur scientifique et reproduisent ainsi les témoignages complexes des chimistes. Si l'affaire permet peu de tableaux sanglants, le journal ajoute une touche macabre grâce au compte rendu de l'exhumation du corps autorisée pour reprendre les analyses toxicologiques, et grâce au rapport de l'autopsie qui s'ensuit²⁴⁶.

Il appert ainsi que la couverture des affaires conjugue un désir de scientificité, un penchant pour les détails choquants et une volonté d'associer la narration à celle d'un roman-feuilleton. Notons que l'éloquence des avocats est souvent mentionnée dans les articles. Rappelons qu'elle relève, dans la rhétorique grecque, du discours judiciaire dont la caractéristique principale consiste à permettre une décision juste. Ceci explique en partie la tendance des journalistes à citer de longs passages des plaidoiries pour le bénéfice des lecteurs. Le tribunal est une référence culturelle majeure à l'époque, d'autant que les procès constituent de véritables spectacles où l'on va voir et se faire voir :

Le procès [Soufflard] fut retentissant, avec, côté public, des vedettes du Français et des Italiens, et Victor Hugo pour la dernière audience. Les femmes du monde se ruèrent, [...] agitant des flacons de parfum (la canaille sent fort), des mouchoirs, braquant des lorgnettes sur l'affolante musculature de Soufflard, épiant la passion toute mohicane de Micaud pour la Biche, escaladant les chaises voire le banc des avocats²⁴⁷.

243. *Le Droit*, 23 septembre 1840, p. 2, col. 1, note 2.

244. « Avis : Pour donner plus tôt le compte rendu de la première audience de l'affaire Lafarge, *Le Droit* ne sera distribué demain dimanche qu'à dix heures » (5 septembre 1840, p. 3, col. 3).

245. Par un système de renvois et de rappels : « Voir *Le Droit* des 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 et 20 sept. » (21 septembre 1840, p. 2, col. 1).

246. *Le Droit*, 7 septembre 1840, p. 2, col. 1.

247. Jean-Louis Bory, *op. cit.*, pp. 332-333.

Dans ce passage, l'adjectif « mohicane » reprend l'association entre les criminels des bas-fonds (« la canaille ») et les romans de Cooper. Notons aussi que l'animation de ce procès n'est pas exceptionnelle. Celui de Mme Lafarge est en effet tout aussi populaire : la foule s'entasse, on se bouscule, quelqu'un hurle qu'il ne voit pas bien, etc.²⁴⁸ À l'époque, assister au procès de l'heure est une activité à la mode et plusieurs accusés deviennent de véritables célébrités, avec lesquelles l'on veut converser, de vive voix ou de façon épistolaire²⁴⁹.

La presse judiciaire crée ainsi l'événement qu'elle couvre. Les deux grandes catégories de violence examinées ici lui sont tout aussi profitables, qu'il s'agisse des criminels sauvages qui rôdent autour des honnêtes gens ou des criminels cachés derrière une apparente normalité sociale. Ces quotidiens répètent ainsi inlassablement que les repères sociaux et hiérarchiques ne sont plus immédiatement perceptibles et affirment aider le lecteur à réaliser son propre travail d'interprétation nécessaire à la compréhension de la société dans laquelle il vit. Le crime anonyme constitue pour eux un filon qu'ils exploitent abondamment, tout comme d'autres auteurs, qui tentent d'organiser la totalité de la société de façon cohérente. Ce trait fondamental du regard sur la ville après 1830 est particulièrement sensible dans certaines entreprises littéraires qui cherchent à offrir un « tableau » encyclopédique de Paris et de la société française. Ces ouvrages tentent de décrire les types composant la population parisienne pour les rendre immédiatement lisibles et classifiables.

248. Voir le chapitre IV, « Le procès », dans Laure Adler, *op. cit.*, pp. 103-130.

249. « [Marie Lafarge] reçoit un énorme courrier, plus de mille lettres par semaine, lettres de bourgeois et d'ouvriers, de dames patronnesses de province et de grisettes parisiennes. Elle voit affluer, pêle-mêle, des témoignages de sympathie, des lettres d'amour enflammées, des pétitions adressées à la justice pour la révision du procès, des petites gâteries sucrées confectionnées par des cuisinières prolafargistes et même des plans d'évasion longuement médités... » (*ibid.*, p. 175).

La « littérature panoramique » : fresques sociales et « physiologies »

Ce que Walter Benjamin a nommé la « littérature panoramique²⁵⁰ » peut se présenter par exemple sous la forme d'imposantes fresques sociales ou de courtes « physiologies ». Au-delà des différences apparentes, le lecteur y trouve invariablement le postulat que « chacun, sans se soucier des connaissances précises, [es]t en mesure de déchiffrer la profession, le caractère, l'origine et la vie des passants²⁵¹ ». Il nous paraît utile de décrire ces cristallisations d'une littérature construite sur le désir – le besoin ? – de décrypter la société, en commençant par l'œuvre d'un romancier qui propose des types qui ont marqué l'imaginaire.

Paul de Kock

Paul de Kock (1791-1871) illustre de façon exemplaire que le roman peut constituer une forme de « littérature panoramique ». Décrit comme « [l]e plus populaire des romanciers de la monarchie de Juillet » par Judith Lyon-Caen²⁵², il « brill[e pourtant] par [son] absence [d]es listes » de « best-sellers » du XIX^e siècle²⁵³. Martyn Lyons souligne que, pour apprécier sa popularité, il faut tenir compte du « nombre imposant de [se]s titres [et non s'arrêter sur le succès] de l'un d'entre eux²⁵⁴ »; il précise par exemple que, « [d]ans la seule année 1842, on a enregistré dix-sept titres [au] nom [de Paul de Kock] dans la *Bibliographie de la France*²⁵⁵ ». « Auteur favori des cabinets de lecture²⁵⁶ », ce romancier déclenche selon Eugène de Mirecourt « une véritable émeute en librairie » lorsqu'il fait

250. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Les Éditions du Cerf, « Passages », 1989, p. 37; voir aussi la p. 547.

251. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1982, p. 61.

252. Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la Vie : les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Taillandier, 2006, p. 29.

253. Martyn Lyons, *op. cit.*, p. 100.

254. *Ibid.*

255. *Ibid.*

256. Judith Lyon-Caen, *op. cit.*, p. 36.

paraître un nouveau livre²⁵⁷. Sa popularité ne lui vient pas que de ses romans puisqu'il est aussi un dramaturge fort populaire; c'est d'ailleurs par le théâtre, avec *Catherine de Courlande* (1814), qu'il a connu son premier grand succès²⁵⁸.

Auteur d'œuvres telles que *Le Mari, la femme et l'amant* (1829), *Le Cocu* (1831) et *L'Amoureux transi* (1843), Paul de Kock « se consacre [...] à la peinture du monde bourgeois²⁵⁹ ». En 1871, dans une critique théâtrale qui offre plutôt une rétrospective de la carrière de ce prolifique écrivain, Théophile Gautier écrit que celui-ci

est devenu un auteur historique. Il contient la peinture de mœurs disparues en une civilisation aussi différente de la nôtre que celle dont on retrouve les vestiges dans les fouilles de Pompéi. Ses romans, qu'on feuilletait pour se distraire, seront désormais consultés par les érudits curieux de restituer la vie de ce vieux Paris que nous avons connu dans notre jeunesse, et dont il ne restera bientôt plus trace²⁶⁰.

Selon Yves Olivier-Martin, un historien contemporain, le romancier « a su créer des types qui restent encore aussi vrais et presque aussi neufs, aujourd'hui qu'autrefois²⁶¹ ». Les critiques s'entendent sur l'importance qu'accorde le romancier et dramaturge à la « peinture de mœurs ». D'ailleurs, Paul de Kock eut seul la responsabilité de la rédaction du premier tome de *La grande ville : nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique* (1842-1843), tandis que le second fut l'œuvre de onze collaborateurs²⁶².

257. Eugène de Mirecourt, *Paul de Kock*, Paris, J.-P. Roret, 1855, p. 33.

258. *Ibid.*, p. 25. Voir aussi la notice « Kock, Charles-Paul de » dans Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1877, t. IX, p. 1 236, col. 4.

259. Françoise Parent-Lardeur, *Lire à Paris au temps de Balzac : les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, « Recherches d'histoire et de sciences sociales 2 », 1999 [1^{re} éd. : *Les Cabinets de lecture. La lecture publique à Paris sous la Restauration*, Paris, Payot, 1982], p. 233.

260. Théophile Gautier, « Revue des théâtres », *Journal officiel de l'Empire français*, 23 mai 1870, p. 1, col. 3.

261. Yves Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 55.

262. *La Grande Ville : nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique* (Paris, Bureau général des publications nouvelles, 1842-1843, 2 t. – le premier tome a été rédigé par Paul de Kock, le second par Balzac, Alexandre Dumas, Frédéric Soulié (1800-1847), Eugène Briffault (1799-

Citons d'abord une remarque de Pierre Larousse, « Trouver le moyen d'être toujours amusant et suffisamment nouveau pour ne pas lasser l'attention, en mettant en scène les mêmes types, voilà le problème que le romancier a résolu²⁶³ », qui met en évidence deux traits essentiels des romans de de Kock : leur ressemblance²⁶⁴ et le rôle crucial de leur dimension comique. Yves Olivier-Martin souligne que « la bonne humeur est à la base de son œuvre²⁶⁵ ». Les mésaventures cocasses des personnages rythment l'intrigue. Le premier chapitre de *Mon voisin Raymond* (1822) se conclut sur un incident typique chez Paul de Kock : le narrateur, après avoir suivi une jolie grisette, reçoit les éclaboussures produites par le contenu d'un vase déversé dans la rue du haut d'une maison²⁶⁶. L'anecdote exemplifie une troisième caractéristique récurrente dans les romans de l'écrivain : ils font l'éloge du libertinage (le narrateur de *Mon voisin Raymond* rejette les occupations « sérieuses » pour « s'occup[er] d'un joli minois fripon [parce que] près d'une jolie femme on découvre facilement le système de la nature²⁶⁷ »), et parfois de la grivoiserie²⁶⁸. Cependant, comme l'écrit Françoise Parent-Lardeur, Paul de Kock « peint la chasse au plaisir, au libertinage, mais toujours l'amour triomphe [et il défend] des idées qui relèvent de la bonne tradition bourgeoise²⁶⁹ ».

Les commentateurs insistent aussi sur le fait que Paul de Kock « propose à ses lecteurs un parcours dans leur propre univers social²⁷⁰ ». Il s'agit d'une

1854), Eugène de Mirecourt (1812-1880), Édouard Ourliac (1813-1848), Marc Fournier (1818-1879), Louis Couailliac (1810-1885), Albert Cler (1804-?), Charles Ballard et le comte Charles de Villedot, avec des illustrations de Gavarni, Victor Adam, Daumier, d'Aubigny).

263. Pierre Larousse, *op. cit.*, p. 1 236, col. 2.

264. Pierre Larousse souligne que Paul de Kock « n'a jamais fait qu'un seul roman dont il a varié à l'infini le cadre et les détails accessoires, en y faisant mouvoir les mêmes physionomies, en racontant presque les mêmes aventures » (*ibid.*).

265. Yves Olivier-Martin, *op. cit.*, p. 53.

266. Charles-Paul de Kock, *Mon voisin Raymond*, Paris, Barba, 1849 [1^{re} éd. : 1822], p. 2.

267. *Ibid.*

268. Eugène de Mirecourt, *op. cit.*, p. 44.

269. Françoise Parent-Lardeur, *op. cit.*, p. 233. On trouve la même conclusion sous la plume de Martyn Lyons (*op. cit.*, p. 119).

270. Judith Lyon-Caen, *op. cit.*, p. 38. Judith Lyon-Caen note également que « l'usage du présent simplifie le pacte de croyance qui fonde la lecture réaliste du roman. Le décor et l'inscription temporelle de l'intrigue concourent ainsi à persuader le lecteur de la totale identité de son monde et de celui du roman » (p. 36).

caractéristique que les contemporains ont soulignée, notamment Théophile Gautier²⁷¹ et Eugène de Mirecourt²⁷². Judith Lyon-Caen explique que « [l]e décryptage des appartenances sociales des personnages nourrit le roman dans ses détails comme dans sa dynamique d'ensemble²⁷³ » et que l'œuvre de Paul de Kock « postul[e] un lecteur parisien ou provincial, proche du monde du commerce, et susceptible de lire d'autres textes sur Paris et ses environs²⁷⁴ ». Cette hypothèse s'applique, nous semble-t-il, à l'ensemble de la littérature panoramique. En effet, il faut garder à l'esprit que les textes qui en relèvent – de même que les œuvres qui s'en rapprochent – développent et « postulent » une compétence du lecteur sur les sujets dont ils traitent. Décrire la réalité urbaine devient un geste de plus en plus codifié et, derrière le ton léger et le « regard bon enfant sur les supercheries sociales²⁷⁵ » généralement employés, des enjeux sociaux profonds se font jour.

Les fresques sociales

Certains auteurs affirment qu'ils proposent les outils nécessaires au « décryptage » évoqué par Judith Lyon-Caen au moyen de vastes fresques sociales. Parmi les plus célèbres de ces ouvrages, on trouve *Paris ou le Livre des Cent-et-un* (1831-1834), du libraire-éditeur Pierre-François Ladvocat (1791-1854)²⁷⁶. Il s'agit d'un imposant recueil de quinze volumes rassemblant des articles signés par des

271. « Paul de Kock avait cet avantage d'être absolument pareil à ses lecteurs, d'en partager les idées, les opinions, les préjugés, les sentiments » (Théophile Gautier, *loc. cit.*, p. 1, col. 2).

272. « Vous avez vu [l]es types [de Paul de Kock], vous les connaissez; ils sont autour de nous, on les coudoie » (Eugène de Mirecourt, *op. cit.*, 44).

273. Judith Lyon-Caen, *op. cit.*, p. 38.

274. *Ibid.*, p. 37.

275. *Ibid.*, p. 40.

276. Mentionnons encore le *Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle* (Paris, Librairie de Madame Charles-Béchet, 1834-1835, 7 vol.), *Le Diable à Paris : Paris et les Parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle* (Paris, J. Hetzel, 2 vol., 1844-1845; datés 1845-1846). Voir aussi la note 11 de ce chapitre pour d'autres exemples. On peut enfin penser à des projets comme celui du caricaturiste Honoré Daumier intitulé *Flibustiers parisiens* (1835) qui présente les différents types de voleurs et de criminels qui rôdent dans la ville.

grands noms de l'époque²⁷⁷ et mettant en scène des « types » sociaux ou des activités socialement typées, par exemple « Le cocher de cabriolet », « Le duel », « Les jeunes filles de Paris » ou « Les petits métiers »²⁷⁸. Quelques années plus tard, Léon Curmer (1801-1870) propose en quatre cent vingt-trois livraisons hebdomadaires une autre fresque sociale marquante, *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du XIX^e siècle* (publiée d'avril 1839 à août 1842²⁷⁹). Les huit volumes, auxquels contribuent aussi des collaborateurs de marque²⁸⁰, présentent une construction plus systématique que *Paris ou le Livre des Cent-et-un* et s'inscrivent dans un rapport de filiation avec les *Caractères* de La Bruyère. *Les Français peints par eux-mêmes* se place sous le signe de l'humour et comporte des illustrations des principaux caricaturistes du temps (Honoré Daumier (1808-1879), Gavarni (1804-1866) et Henri Monnier (1799-1877) notamment). L'ironie s'affiche aussi dans les titres des textes : « L'âme méconnue », « L'ami des artistes », « La misère en habit noir », « Les pauvres », « *The Sportsman parisien* », « Le tyran d'estaminet »²⁸¹. Soulignons que l'humour porte sur les types décrits et non sur le projet de typification et de classification de la population.

La fresque publiée par Curmer reprend, de façon retenue, la combinaison employée dans *Les Cent-et-un Robert Macaire* (Aubert, 1839), ouvrage composé de caricatures dessinées par Daumier d'après les idées de Charles Philippon (1806-1862), de Louis Huart (1813-1865) et de Maurice Alhoy (1802-1865). Charles Philippon a fondé, avec Honoré de Balzac, le journal *La Caricature* en 1830 puis *Le*

277. Notamment François-René de Chateaubriand, Victor Hugo, Paul de Kock, Alphonse de Lamartine, Charles Nodier, Guilbert de Pixérécourt, Victor Planche, Frédéric Soulié et Eugène Sue.

278. D'Alexandre Dumas (t. II, pp. 251-288), de Victor Ducange (t. III, pp. 1-28), de M. Bouilly (t. III, pp. 29-62) et de Jules Janin (t. III, pp. 317-342).

279. Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac : chronologie de la création balzacienne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes / Paris, Presses du CNRS / Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1992, p. 179.

280. Notamment le vicomte d'Arlincourt, Balzac, Petrus Borel, Théophile Gautier, Jules Janin, Joseph Méry, Frédéric Soulié.

281. De Frédéric Soulié (t. I, pp. 431-441), de Francis Wey (t. I, pp. 333-346), de B. Maurice (t. II, pp. 983-994), de Moreau-Christophe (t. II, pp. 651-690), de Rodolphe d'Ornano (t. I, pp. 919-933) et de Charles Rouget (t. II, pp. 735-744). Les indications de pages et de volume renvoient à l'édition suivante : *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, édition présentée et annotée par Pierre Bouttier, Paris, Omnibus, « La découverte », 2003-2004, 2 vol., 1 173 et 1 142 p.

Charivari en 1832. Dans le premier, qui s'est déchaîné contre la monarchie jusqu'en 1835, Philipon a réuni plusieurs collaborateurs appelés à connaître le succès, notamment Daumier. Lorsque la publication a cessé suite aux restrictions imposées par les lois du 29 août et du 9 septembre 1835, Daumier a rejoint Philipon au *Charivari* et s'est consacré à la caricature de mœurs. *Les Cent-et-un Robert Macaire* est issu de cette fructueuse collaboration et reprend des caricatures de mœurs parues dans *Le Charivari* entre le 20 août 1836 et le 25 novembre 1838. Exploitant aussi le désir de proposer une classification sociale, cet ouvrage met en scène un personnage que nous avons déjà rencontré, incarnation par excellence du cynisme qui donne ses traits à différents personnages de nos mystères urbains : Robert Macaire, devenu un chevalier d'industrie qui exploite la population naïve. Le sous-titre est explicite : *Galerie morale des voleurs, spéculateurs, dupeurs, tireurs, enfonceurs, bagueurs divers que nous rencontrons dans Paris*. Les légendes des illustrations se montrent aussi claires :

Vois-tu Bertrand, nous faisons là de la morale en actions... en actions de 250 francs bien entendu. Nous soignons les actionnaires gratis, tu les purgeras, moi je les saignerai. (« Robert Macaire philanthrope »)

La nouvelle ne peut pas être connue à Bordeaux, prends la poste, crève dix chevaux, arrive le premier jour fermé à la baisse et nous réalisons encore un million à coup sûr... moi je vais au Palais, nous condamnons ce matin un drôle qui a volé dix francs... dix francs... polisson. (« Robert Macaire banquier et juré »)

Si le titre *Les Cent-et-un Robert Macaire* renvoie à la publication de Ladvocat, l'ouvrage se rapproche plutôt des *Français peints par eux-mêmes*, ce que confirme le recours abondant à l'illustration²⁸². Ces deux projets bénéficient des progrès techniques permettant d'intégrer celle-ci de façon plus fluide dans le texte. Ceci prend d'autant plus d'importance que la disparition de la caricature politique a pour conséquence de libérer un grand nombre de dessinateurs qui ne peuvent plus vivre des dessins qu'ils fournissaient aux grands journaux. La main-d'œuvre est donc disponible en même temps que les capacités techniques, ce qui contribue aussi au développement d'une autre forme de littérature panoramique : les « physiologies ».

282. Malgré les vignettes d'Henri Monnier (1799-1877) qui précèdent les articles, l'illustration est cependant moins présente dans *Paris ou le Livre des Cent-et-un*.

Les « physiologies »

Les « physiologies » sont des livres de format in-32 comportant 128 pages et plusieurs vignettes²⁸³. Vendus au prix modique d'un franc, ils connaissent une énorme popularité entre 1840 et 1842 : plus de cent vingt « physiologies » paraissent alors à Paris²⁸⁴. La maison Aubert – qui a publié *Les Cent-et-un Robert Macaire* – domine le marché et impose sa formule²⁸⁵. Ses tirages sont imposants : plus de 130 000 exemplaires en quelques mois²⁸⁶. Ce succès vient de ce que les « physiologies » proposent des portraits humoristiques de types sociaux (*l'Étudiant, la Grisette, la Portière*) et humains (*l'Amoureux, la Femme la plus malheureuse du monde*). Le ton est caustique, comme en témoigne l'incipit de la *Physiologie du médecin* : « Il y a longtemps qu'on a défini le médecin en ces termes : “Un homme vêtu de noir, mettant des drogues qu'il ne connaît guère dans un corps qu'il ne connaît pas”²⁸⁷ ». L'humour domine d'autant plus que le succès des « physiologies » entraîne les auteurs vers des sujets inattendus, comme des objets (*Physiologie des Gants, Physiologie du Parapluie*), des événements (*Physiologie du Recensement*) ou des lieux (*Physiologie du Jardin des Plantes*)²⁸⁸. Ceci concrétise la perte de la « valeur sémantique originelle » du terme :

Aujourd'hui, la Physiologie est l'art de parler et d'écrire incorrectement de n'importe quoi sous la forme d'un petit livre bleu ou jaune qui soutire vingt sous au passant sous prétexte de le faire rire²⁸⁹.

283. Nathalie Preiss précise que, selon ses relevés, les « physiologies » emploient en moyenne 124 pages (*Les Physiologies en France au XIX^e siècle : étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, « Dix-neuf/vingt », 1999, p. 10). Elle souligne aussi l'existence de « physiologies » en format in-18 (*ibid.*).

284. Andrée Lhéritier, *op. cit.*, p. 17. La production culmine entre août 1841 et janvier 1842 : chaque mois, à une exception près, une douzaine de physiologies sont publiées, pour un total de soixante-seize en six mois.

285. *Ibid.*, p. 16.

286. Sa concurrente principale, la maison Desloges, en fait paraître 30 000 (Nathalie Preiss, *op. cit.*, p. 147). Claude Pichois estime que « près d'un demi-million de ces petits volumes furent ainsi lancés sur le marché de la librairie en 1841 et 1842 » (« Le succès des "physiologies" », *Études de presse*, vol. IX, n° 17, 1957, p. 63).

287. Louis Huart, *Physiologie du médecin*, Paris, Aubert, 1841, p. 1.

288. Voir le « Répertoire des physiologies » réalisé par Andrée Lhéritier (*op. cit.*, p. 22 et suiv.) ainsi que l'ouvrage de Nathalie Preiss déjà cité (p. 7).

289. Honoré de Balzac, *Monographie de la presse* (1842), cité par Andrée Lhéritier, *op. cit.*, p. 11. Citons aussi la définition suivante, tirée de *La Physiologie des physiologies* : « Physiologie. – Ce mot se compose de deux mots grecs, dont la signification est désormais celle-ci : Volume in-18;

Tout en assumant leur dimension humoristique, les auteurs « semblent se poser en disciples des grands moralistes du XVII^e, voire du XVIII^e siècles, dans l'art de la maxime et de la réflexion²⁹⁰ ». D'ailleurs, ils les convoquent et les plagient. La référence incontournable est La Bruyère²⁹¹, même si les physiologistes s'en éloignent, s'attachant moins à des individus qu'à des types sociaux.

Les « physiologies » s'inspirent de plusieurs sources dont un rapide panorama nous oblige à effectuer un retour dans le temps. En effet, ces petits ouvrages sont d'abord un résultat de la popularité de la « littérature médicale » au début du XIX^e siècle²⁹². À l'impact de la phrénologie et de la physiognomonie, il faut ajouter celui des *Rapports du Physique et du Moral de l'Homme* (1798-1799) de Georges Cabanis (1757-1808) qui, mettant « en relief l'influence primordiale de la physiologie sur la vie psychique²⁹³ », stimulera les écrivains. Ces derniers en tirent moins un cadre méthodologique qu'une idée féconde : la possibilité de comprendre la vie intérieure par la physiologie. En ce qui a trait à la forme, les « physiologies » s'inspirent de deux modes, littéraire et commerciale, très dynamiques au cours de la décennie 1820 : les *Codes* et les *Arts de...* Horace Raisson, un des fondateurs de la *Gazette des Tribunaux*, a été fort prolifique dans ce domaine : « En 1824, il [a] l'idée de lancer chez Barba, puis chez Roret, une collection populaire, de petit format, *Les codes littéraires* connus sous le nom de *Codes Raisson*, parodies du Code civil et qui furent à la mode entre 1825 et 1830²⁹⁴ ». Le plus souvent rédigés par des journalistes – Honoré de Balzac en fut –, ces ouvrages traitent des sujets les plus divers : *Code gourmand*, *Code de la conversation*, *Code du Littérateur et du journaliste*, *Code des Boudoirs* ou *Code*

composé de 124 pages, et d'un nombre illimité de vignettes, de culs de lampes, de sottises et de bavardage à l'usage des gens niais de leur nature » (Anonyme, *Physiologie des physiologies*, Paris, Desloges, 1841, p. 43).

290. Nathalie Preiss, *op. cit.*, p. 21.

291. *Ibid.*, p. 23. Nathalie Preiss insiste sur l'importance d'auteurs du XVIII^e siècle comme Diderot, Le Sage, Restif de La Bretonne et Louis-Sébastien Mercier dont les œuvres, « drame bourgeois, roman de mœurs, tableaux de mœurs consacrés aux états, aux conditions sociales [...] semblent avoir fortement influencé les Physiologies » (*ibid.*, p. 28).

292. Andrée Lhéritier, *op. cit.*, p. 12.

293. *Ibid.*

294. *Ibid.*, p. 15.

galant, etc. Parallèlement, Horace Raisson publie des petits livres du type *L'Art de mettre sa cravate* ou *L'Art de faire des dettes et de promener les créanciers*²⁹⁵. Ces ouvrages peuvent être décrits ainsi :

Mélanges hybrides de traité de savoir-vivre, de manuel éducatif, de guide touristique et premiers exemples de manuels de l'espèce "aide-toi toi-même", ces différents *Codes* et *Art de* offraient un ensemble à la fois descriptif et prescriptif, parodique et didactique²⁹⁶.

Richard Sieburth affirme que le ton et l'insistance « sur la codification des coutumes contemporaines en un système de formules et de conventions²⁹⁷ » rapprochent grandement ces ouvrages des « physiologies ». Il faut ajouter à ces traits une certaine désinvolture et souligner que ces textes témoignent de ce que la littérature panoramique

paraît dans son ensemble adressée à tous ceux qui ignorent ce qu'est Paris : étrangers, provinciaux, mais aussi classes moyennes privées de l'affinité naturelle du peuple avec la rue nocturne comme de la souveraineté exercée par les élites sur le territoire du plaisir brillant²⁹⁸.

Ajoutons que les physiologies doivent beaucoup à la caricature, qui décrit également la vie intérieure des individus grâce à l'examen de leurs caractéristiques extérieures. Ainsi dans la première « physiologie » à saveur humoristique et politique, la *Physiologie de la poire* (1832)²⁹⁹, Sébastien Peytel (1804-1839) construit sa charge contre la royauté sur une caricature où Philippon avait « illustré » la similitude des traits du roi Louis-Philippe avec une poire. Peytel reprend et adapte une forme narrative popularisée quelques années plus tôt par la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin (1826) et la *Physiologie du mariage* de Balzac (1829). Les « physiologies » des années 1840-1842 s'éloignent de la discipline dont elles tirent leur nom en préférant une méthode « descriptive et classificatoire » à une démarche « explicative et systématique », ce qui les condamne à décrire des phénomènes qu'elles ne peuvent ni comprendre ni expliquer³⁰⁰. Elles présentent une « galerie » ou un

295. *Ibid.*

296. Richard Sieburth, « Une idéologie du lisible : le phénomène des *Physiologies* », *Romantisme*, n° 47, 1985-1, p. 41.

297. *Ibid.*

298. Simone Delattre, *op. cit.*, p. 60.

299. Richard Sieburth, *loc. cit.*, p. 41. On retrouve aussi ce constat sous la plume d'Andrée Lhéritier : « C'est Philippon, puis Peytel, avec le féroce humour de la *Physiologie de la Poire*, qui ont véritablement créé et lancé le "genre physiologique" » (*op. cit.*, p. 14).

300. Nathalie Preiss, *op. cit.*, p. 226.

« musée » de portraits et non une image cohérente de la société dans son ensemble. Nathalie Preiss y voit une prise de position polémique puisque les auteurs récupèrent l'appellation mais rejettent et caricaturent la discipline physiologique que plusieurs utilisent au même moment pour repenser la société³⁰¹.

À ce point, arrêtons-nous sur le cas de Balzac, considéré par les physiologistes comme « la référence obligée lorsque l'on veut parler de tel personnage ou de tel sujet³⁰² ». Il agit comme un modèle pour décrire les actants de la ville puisque *La Comédie humaine* use beaucoup de cette idée d'un accès à la vie psychique rendu possible par un regard compétent porté sur les traits extérieurs. Si la *Physiologie du mariage* présente des différences notables avec le modèle des années 1840-1842³⁰³, Balzac publie bien des « physiologies », notamment la *Physiologie de l'Employé* (Aubert et Lavigne, 1841) et la *Physiologie du Rentier à Paris* (Martinon, 1841)³⁰⁴. Sa démarche est pourtant singulière : si ses ouvrages recourent beaucoup à l'humour, à l'histoire et à la zoologie,

Balzac s'éloigne résolument des auteurs des *Physiologies* de 1840-1842 qui juxtaposent des observations sans jamais atteindre à un principe ultime d'explication des faits [alors qu'il] entend bien user d'une méthode systématique lui permettant de saisir *un* principe d'intellection des phénomènes³⁰⁵.

Derrière la légèreté des *Physiologies* de Balzac se dessine une réelle démarche intellectuelle, se laisse voir le projet de *La Comédie humaine*. D'ailleurs, pour cet auteur, l'écriture romanesque et celle des « physiologies » sont étroitement liées, comme en témoigne la circulation textuelle qu'il établit entre elles. Par exemple, la

301. *Ibid.*, p. 237 et p. 259.

302. *Ibid.*, p. 128.

303. Nathalie Basset, « La *Physiologie du mariage* est-elle une physiologie ? », *L'Année balzacienne* 1986, p. 102.

304. La seconde est une « reproduction de la *Monographie du rentier* parue en mars 1840 dans *Les Français peints par eux-mêmes* » (Stéphane Vachon, *op. cit.*, p. 203). Stéphane Vachon remarque aussi qu'« [u]ne *Physiologie du rentier de Province* d'Arnould Frémy, reproduction de *L'Habitant de Versailles* paru dans *Les Français peints par eux-mêmes*, complète l'ouvrage » qui s'intitule *Physiologie du rentier de Paris et de province* (*ibid.*). Ajoutons que Balzac publie *Petites Misères de la vie conjugale* (50 livraisons hebdomadaires de juillet 1845 à juillet 1846) qui s'inscrit en partie dans la lignée des « physiologies ». Le volume ainsi constitué comporte des textes qui ont été publiés dans *La Caricature* en 1839 et en 1840 (les douze premières livraisons), dans *Le Diable à Paris* (août 1844) et dans *La Presse* (*ibid.*, p. 246).

305. Nathalie Basset, *loc. cit.*, pp. 102-104 et p. 107.

Physiologie de l'Employé intègre plusieurs fragments du roman *Les Employés* (publié en 1838 sous le titre *La Femme supérieure*) et sera largement réutilisée dans *La Comédie humaine*, dans le roman inachevé *Les Petits Bourgeois*³⁰⁶.

De la représentation simplifiée du monde que véhiculent les « physiologies », plusieurs contemporains ont conclu à la naïveté de leurs lecteurs. On en trouve une attestation éloquente dans le vaudeville intitulé *Les Physiologies* (représenté pour la première fois le 10 janvier 1842 au Théâtre du Panthéon) dans lequel un bourgeois fait l'éloge de ces ouvrages :

Et tout cela pour un franc par tête... de volume... Un franc la clef du cœur humain; ça n'est pas cher... Sans ces précieux ouvrages, que serais-je devenu, moi, pauvre habitant de Corbigny, département de la Nièvre, jeté dans ce gouffre immense qu'on appelle Paris, avec un héritage à toucher...³⁰⁷

Bourgeois et provincial, ce personnage résume l'image – pas nécessairement fausse – que l'on se fait alors du lecteur de « physiologies ». La pièce est fondée sur un motif récurrent au XIX^e siècle : la « lecture naïve » qui mène à des égarements. On le rencontre au théâtre – nous en avons vu un exemple révélateur avec le vaudeville *La Gazette des Tribunaux* –, dans la littérature³⁰⁸ et dans les débats entourant le roman-feuilleton. Nous aurons à y revenir. Les « physiologies » semblent pourtant récuser la possibilité d'une lecture purement naïve puisque, si elles ne font aucun secret de leur vocation mercantile – on trouve des « réclames » publicitaires dans leur texte même³⁰⁹ –, elles ironisent sur leur propre processus de création :

Tenez, Aubert, voici un chapitre que nous allongerons d'une lieue, si cela est nécessaire, – un chapitre que vous couperez, comme une ficelle, tout

306. Stéphane Vachon, *op. cit.*, pp. 202-203.

307. Angel et Xavier Veyrat, *Les Physiologies*, comédie-vaudeville en un acte, Paris, Dechaume Libraire-éditeur, « Le Boulevard Dramatique, Recueil de pièces nouvelles et pantomimes », 1852, p. 2.

308. Notamment romanesque : *Madame Bovary* en est sans doute le cas le plus célèbre. Voir le chapitre VI de ce roman, qui rapporte « l'éducation littéraire » d'Emma Bovary.

309. Par exemple : « Nous avons déjà eu occasion, dans la *Physiologie de l'Étudiant*, de parler de la passion de la grisette pour les beautés de la nature et pour l'herborisation des fraises en compagnie d'un jeune horticulteur âgé de vingt à trente ans; aussi renvoyons-nous nos lecteurs à cet ouvrage aussi curieux qu'attachant (nous parlons de la *Physiologie de l'Étudiant*, Aubert éditeur. Prix : 1 fr.) » (Louis Huart, *Physiologie de la Grisette*, Paris, Aubert, 1841, pp. 85-86).

juste à l'endroit où finiront vos cent vingt et une pages. C'est un chapitre de faits détachés. – J'en ai dans mon sac autant qu'il en faudrait pour remplir les vingt-cinq Physiologies de votre collection. – Vous n'avez qu'à parler³¹⁰.

Il est donc hasardeux d'affirmer que les « physiologies » ne bénéficient que d'une lecture naïve puisqu'elles se désamorcent elles-mêmes dans des passages d'autodérision qui n'en font pas pour autant des textes « anodins et d'une parfaite bonhomie³¹¹ ». En fait, la dissonance que les « physiologies » introduisent dans la relation entre l'auteur et son texte affecte aussi la posture du lecteur et son adhésion à ce qu'il lit. Autrement dit, que les « physiologies » ne se prennent pas au sérieux n'implique pas qu'elles en soient dénuées. Il est vrai qu'elles ne remettent aucunement en cause les fondements de la société³¹² mais œuvrent plutôt à

transforme[r] le monde social en un système complètement prévisible, complètement interprétable de signes ou de marques qui supprime toute altérité (sociale) problématique au moyen d'un code standardisé de significations dont l'attraction réside non dans ce qu'il signifie mais plutôt dans la systématique absolue (et la répétitivité) de ses signes³¹³.

Fidèles à la perspective de la littérature panoramique, les « physiologies » cherchent à mettre au jour le fonctionnement de la société, quitte à le simplifier abusivement. En ce sens, si leur ton semble manquer de sérieux, si leur autodérision peut sembler légère, leur projet répond tout de même à un besoin profond : « Moins la grande ville devient accueillante, et plus la connaissance de l'homme, pensait-on, est nécessaire pour qui veut y opérer et agir³¹⁴ ». Ruth Amossy corrobore cette idée de Walter Benjamin en soulignant que les reproches ne portent jamais sur le projet de

310. Charles Philippon, *Physiologie du Floueur*, Paris, Aubert, 1842, pp. 104-105.

311. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, p. 58. Martina Lauster explique pourquoi Benjamin ne s'est pas intéressé de façon poussée au « paradigme physiologique » : « Puisque l'approche dialectique et matérialiste de Benjamin rejette toute autocritique de la part de la bourgeoisie comme superficielle, il n'investigue pas le paradigme physiologique des débuts de la sociologie ou des portraits sociologiques » (« Since Benjamin's dialectical materialist approach rejects all such self-scrutiny on the part of the bourgeoisie as superficial, he does not investigate the physiological paradigm of early sociology or of sociological sketches at all ») (Martina Lauster, *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830-50*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 13; nous traduisons).

312. Nathalie Preiss, *op. cit.*, p. 259.

313. Richard Sieburth, *loc. cit.*, p. 51. Les physiologies des années 1840-1842 sont caractérisées par un fort parisianisme. L'observation semble valoir aussi pour *Les Français peints par eux-mêmes* dans lequel cinq volumes sont consacrés à Paris et trois à la province. Ce n'est que dans les années suivantes, alors que le genre lui-même décline, que la province occupe une place plus importante dans ces ouvrages (Nathalie Preiss, *op. cit.*, p. 38 et Richard Sieburth, *loc. cit.*, p. 48).

314. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, p. 62.

typification : « En réalité, ce qui dévalorise la physiologie, c'est qu'elle ne sert le type littéraire que sous une forme dégradée. Elle est le produit d'un faire-vite qui démultiplie des œuvres arrangées sans soin et sans art³¹⁵ ». Les critiques s'en prennent à son style bâclé et non aux (stéréo) types qu'elle véhicule, et ce, même si elle présente une image que les lecteurs savent être déformée (parce qu'elle est rassurante). Par l'exagération des traits et l'usage de l'humour, « [l]es physiologies excell[ent] à écarter les idées inquiétantes » mais une telle représentation ne peut être féconde : elle est concurrencée par une littérature « attachée aux aspects inquiétants et menaçants de la vie urbaine³¹⁶ ».

Les mystères urbains, consacrés à ces « menaces » de la ville, illustrent cette littérature. En empruntant aux « physiologies » des types comme ceux du portier ou de la grisette³¹⁷, ils reprendront l'idée d'un monde sans ambiguïté régi par « une grammaire rigoureusement déterminée dont les règles, lorsqu'elles sont convenablement maîtrisées, rendent l'analyse logique de tout syntagme social virtuellement infaillible³¹⁸ ». Fondés eux aussi sur l'idéal de la lisibilité du social par des yeux compétents, ils se déclareront aptes à enseigner les clés de cette « grammaire ».

Avec la fin de la vogue des « physiologies » en 1842, année du début de la parution des *Mystères de Paris*, s'achève logiquement notre parcours. Évidemment, plusieurs des traditions évoquées ici poursuivent leur développement après cette date. Elles se sont cependant toutes formulées et sont devenues influentes avant cette

315. Ruth Amossy, « Types ou stéréotypes ? "Les Physiologies" et la littérature industrielle », *Romantisme*, n° 64, 1989-2, p. 118.

316. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 59 et pp. 61-62.

317. Ruth Amossy évoque ainsi la proximité qui existe entre le portrait de la grisette dans les physiologies et celui de Rigolette dans *Les Mystères de Paris* (*loc. cit.*, p. 118).

318. Richard Sieburth, *loc. cit.*, p. 51.

limite. De ce fait, elles constituent des ressources disponibles pour les mystères urbains. En tentant de mettre ceci en lumière, nous avons cherché à peindre un tableau détaillé des principales références culturelles des auteurs et des lecteurs de mystères urbains à partir de la décennie 1840.

En suivant ce que nous avons appelé notre second fil conducteur, nous avons constaté l'existence d'une véritable continuité et/ou communauté d'enjeux de ces traditions si variées. En plus d'être perméables et de s'influencer mutuellement, elles ont au moins une caractéristique commune : elles expriment ou se révèlent propices à l'expression d'une inquiétude face aux nouvelles réalités de la ville, particulièrement criminelles. Ce malaise, centre de gravité des différentes traditions examinées ici, est au cœur même des mystères urbains qui mettent en scène une ville inquiétante, par sa criminalité et par ses secrets. Si ces traditions sont utilisées pour faciliter la lecture en la plaçant en terrain connu, elles sont aussi employées pour enrichir la communication, parfois grâce à des déplacements et à des actualisations inattendus destinés à surprendre le lecteur. Pour comprendre l'architecture et les enjeux des mystères urbains, il faut avoir à l'esprit ces références qu'ils convoquent plus ou moins explicitement.

Seconde partie

Introduction

Nous avons choisi d'axer notre étude des clichés et du ressassement sur le personnel romanesque parce que, « [d'] une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages¹ ». Ce constat s'impose avec une force particulière dans les mystères urbains puisque ceux-ci s'élaborent à partir de la multiplication des rebondissements et mettent ainsi au premier plan l'action qui « peut être définie comme l'enchaînement des péripéties produites par les relations des personnages entre eux² ». Le personnel romanesque agit donc comme le centre de gravité du mystère urbain et, malgré son ampleur, ne constitue jamais un ensemble totalement éclaté : les personnages forment un tissu serré et sont toujours liés, parfois au détriment de la vraisemblance que peut apporter le hasard. Marc Angenot souligne que « [l]a convergence extrême des liens entre les personnages est donc une nécessité structurale et thématique plus que la preuve d'une faiblesse de conception artistique³ ». En plus de composer ainsi l'armature narrative de nos mystères urbains, le personnel romanesque constitue un terreau extrêmement fertile parce que « [l]es différents personnages ne sont pas chargés d'incarner une catégorie sociale avec ses traits distinctifs, mais de poser un *problème critique* quant à l'organisation de la société⁴ ». Précisons ce dernier constat : il s'applique d'abord aux personnages principaux puisque ceux qui jouent un rôle plus effacé peuvent souvent « incarner une catégorie sociale », notamment lorsque les narrateurs les associent à des types sur un mode similaire à celui des « physiologies ». Selon leur importance narrative, les individus mis en scène peuvent donc susciter des réflexions différentes mais ils constituent toujours des portes ouvertes sur de vastes enjeux. Le système de personnages s'impose ainsi comme un objet fécond pour notre étude.

1. Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, nouvelle édition entièrement revue et corrigée, Paris, Dunod, « Lettres Sup », 1996 [1^{re} éd. : Bordas, 1991], p. 51.

2. Lise Queffélec-Dumasy, « De quelques problèmes méthodologiques concernant l'étude du roman populaire » dans Roger Bellet et Philippe Régnier (dir.), *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1997, p. 238.

3. Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1975, p. 78.

4. *Ibid.*

Notre intérêt provient également de ce que, comme l'écrit Vincent Jouve, « [l]e personnage romanesque [...] n'est jamais le produit d'une *perception* mais d'une *représentation*⁵ » ou de ce que, selon Philippe Hamon, il est un « carrefour projectionnel (projection de l'auteur, projection du lecteur, projection du critique ou de l'interprète [...])⁶ ». Il présente ainsi une disponibilité et peut être investi par différentes instances parce que le texte ne peut jamais tout dire et, conséquemment, « laisse dans l'imprécision de nombreux traits du personnage⁷ ». Les romanciers choisissent les « blancs » qui vont subsister « soit en vue d'une stratégie communicative, soit parce que certains traits ou faits d'un personnage ne sont pas d'une importance majeure pour la compréhension du récit⁸ ». En conséquence, ce qui est dit du personnage sert aussi à évoquer un *non-dit* au moyen duquel le lecteur complète la « représentation » qu'il construit.

En effet, si le roman ne peut contrôler parfaitement la lecture qui est faite de ses personnages, il « peut toutefois, selon Vincent Jouve, orienter de façon décisive l'identité intertextuelle des figures qu'il met en scène⁹ ». Dans nos mystères urbains, cette stratégie s'élabore à partir des clichés qui sont employés pour construire leurs personnages et qui appellent des types majeurs du second tiers du XIX^e siècle. Ces clichés sont utilisés pour rendre le récit plus lisible puisque le lecteur se retrouve en terrain connu : quelques mots peuvent évoquer des références littéraires et culturelles fort élaborées qui appuient les effets dramatiques de l'œuvre. Chacun de ces clichés constitue un embrayeur qui convoque, généralement de façon claire, d'autres œuvres. C'est dire que nos romanciers dotent leurs personnages d'une dimension intertextuelle et interdiscursive omniprésente. Simultanément, l'auteur peut jouer avec les attentes qu'il crée chez le lecteur. Les clichés employés dans la

5. Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1992, p. 40.

6. Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Librairie Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », n° 211, 1983, p. 9.

7. Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 31.

8. *Ibid.*, p. 32.

9. *Ibid.*, p. 49.

construction des personnages sont donc autant de balises posées par l'écrivain pour « orienter » la lecture en structurant la dramatisation de la ville criminelle.

Pour mettre en évidence ce phénomène, il nous faut organiser la multitude de personnages qui habitent nos œuvres. Un partage s'impose d'emblée entre ceux qui commettent des délits et les autres : les premiers forment en effet la principale force motrice de nos romans, tandis que ceux qui demeurent dans la légalité ne font le plus souvent que réagir aux gestes des malfaiteurs. C'est dire que l'organisation de ce que nous pouvons nommer le « personnel romanesque criminel » constitue la charpente de nos mystères urbains.

Une précision s'impose toutefois quant à la place que nos œuvres attribuent à la criminalité urbaine dans la société. En décrivant la première comme l'envers de la seconde, nos romans peuvent évoquer des crimes cachés et des personnages qui dissimulent leurs actions et les opposer aux pratiques honnêtes des personnages qui agissent au grand jour. Nos mystères urbains usent ainsi abondamment des thématiques du dévoilement, du mystère et du secret (parfois dès leur titre). Ils proposent cependant un portrait plus nuancé que la simple mise en scène d'une pyramide criminelle qui serait l'exact envers de la société « honnête ». Nous le verrons, nos œuvres tracent moins la représentation de deux faces distinctes du corps social que celle de la corruption criminelle de celui-ci pris dans toutes ses sphères. Ils en font un phénomène qui affecte toutes les classes : chacune est victime des criminels et chacune en abrite en son sein.

Le personnel romanesque criminel de nos œuvres constitue donc un ensemble complexe qu'il nous faut examiner afin de saisir à la fois les grandes tendances qui s'y dessinent et les spécificités de chaque groupe qui le constitue. En vertu de ces contraintes, proposer une typologie des criminels s'avère, nous semble-t-il, l'approche la plus féconde. Nous pourrions répartir le personnel romanesque

criminel au sein de différentes classes à partir d'un critère dominant tout en mettant en évidence les caractéristiques significatives de chaque malfaiteur. Nous obtiendrons ainsi une vue d'ensemble de la criminalité urbaine dans notre corpus.

Le type de crime, l'âge, le sexe, la profession ou la classe sociale du personnage se révèlent insuffisants pour catégoriser efficacement et clairement ceux qui commettent des délits. Il faut plutôt nous tourner vers le fait que les romanciers utilisent leurs malfaiteurs pour illustrer une facette anxieuse de la criminalité urbaine : sa proximité avec le lecteur, son omniprésence, sa version féminine, le postulat que le crime ne peut être combattu efficacement que par le crime lui-même. C'est le rôle des criminels dans la fictionnalisation de ces facettes qui constituera le critère dominant. Nous le verrons, les narrateurs utilisent les clichés et le ressassement pour cristalliser, au moyen des personnages, les craintes suscitées par la criminalité. Ils mobilisent et renouvellent ainsi les discours de l'époque et, ce faisant, les alimentent autant qu'ils les intègrent à leurs œuvres.

Afin de préciser notre approche, il est utile d'avoir recours à trois catégories de personnages proposées par Philippe Hamon. Ce théoricien identifie ainsi les « personnages-embrayeurs », qui « sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur ou de leurs délégués¹⁰ », les « personnages-anaphoriques », qui sont des « éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive; ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur¹¹ » et enfin les « personnages-référentiels », c'est-à-dire des personnages qui

renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et [dont la] lisibilité dépend

10. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wayne C. Booth, Philippe Hamon et Wolfgang Kayser, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points », 1977, pp. 122-123. Il s'agit de la version remaniée d'un article antérieur (« Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972, pp. 86-110; p. 95). Lorsque les textes concordent, nous indiquons les deux références en commençant par la version remaniée que nous utilisons principalement. Une référence unique signale l'absence du passage concerné dans l'autre version.

11. *Ibid.*, p. 123 ou *loc. cit.*, p. 96.

directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris et reconnus*)¹².

Si, au sein de nos romans, le « sens » n'est ni parfaitement « fixe » ni totalement « immobilisé », cette troisième catégorie revêt toutefois une importance particulière pour nous. Tout en observant avec Philippe Hamon qu' « un personnage peut faire partie, simultanément ou en alternance, de plusieurs de ces trois catégories sommaires¹³ », nous constaterons dans notre corpus que la fictionnalisation fait toujours en premier lieu, mais non exclusivement, du criminel un « personnage-référentiel ».

Nous répartirons les membres du personnel romanesque criminel en quatre grandes figures : le criminel des bas-fonds, qui apparaît systématiquement dès les premières pages de nos mystères urbains; celui de la bonne société, qui se dissimule derrière un statut honorable; la femme, qui tient des deux catégories précédentes mais ne s'y laisse pas réduire; et enfin le surhomme, clé de voûte de l'édifice romanesque et de la ville criminelle. Nous avons élaboré chacun de ces types à partir de notre examen des malfaiteurs de nos romans et nous avons ainsi observé des procédés de construction qui dépassent la spécificité de chaque œuvre. Nos romanciers tendent à user des clichés pour construire leurs criminels comme parfaitement aptes et disponibles à incarner des types qui dépassent le roman qui les met en scène. Ils mettent à profit les résonances qu'ont ces clichés dans l'encyclopédie du lecteur de façon à ne pas s'arrêter à l'évocation d'œuvres précises : ils associent les malfaiteurs à des figures marquantes de l'imaginaire culturel du lecteur.

Il n'est pas inutile de dire quelques mots de l'ordre dans lequel nous aborderons nos quatre catégories de criminels urbains. En vertu de la complexité des multiples relations qui existent entre les membres du personnel romanesque criminel, notre travail sera moins une progression linéaire que la mise en place des différentes pièces d'une vue d'ensemble de la ville criminelle. Notre approche ne propose pas de suivre une ascension sociale en passant des malfaiteurs des bas-fonds

12. *Ibid.*, p. 122 ou *loc. cit.*, p. 95.

13. *Ibid.*, pp. 123-124 ou *loc. cit.*, p. 96.

à ceux des classes supérieures puisque le personnel criminel féminin, par exemple, est disséminé dans toutes les classes; nous organiserons plutôt notre analyse pour laisser voir une diminution progressive du poids démographique de chaque type dans nos romans. En effet, nous aurons à examiner d'abord une masse, voire une armée, de criminels exotiques (ceux des bas-fonds), puis plusieurs criminels civilisés, quelques femmes criminelles et enfin un seul surhomme par roman. Cette décroissance prend une signification particulière à la lumière des différentes fonctions attribuées à chacun de ces groupes. L'ordre que nous avons retenu permet aussi de mettre en évidence les rapports qu'entretiennent ceux-ci avec la société. Les deux premières catégories (criminels exotiques et civilisés) sont présentées comme des conséquences de leur temps, de véritables « produits » de la société. La troisième (le personnel féminin) est également issue des mœurs de l'époque mais les dépasse tandis que la quatrième (le surhomme) est mise en scène comme une exception. Ces statuts permettent de mieux apprécier l'investissement thématique dont les personnages criminels sont l'objet et l'usage que font les narrateurs du *déjà-dit* au moment de les mettre en scène.

Dresser le panorama du personnel romanesque criminel dans nos mystères urbains sera l'occasion de constater que nos romans intègrent toujours les clichés qu'ils emploient dans des stratégies narratives propres à chaque type de criminel. Celles-ci s'apparentent néanmoins les unes aux autres par la présence lancinante d'un même leitmotiv : la volonté de décoder la société et, surtout, de repérer les criminels, de produire un savoir permettant de les identifier. Ces lignes de force (stratégies narratives et leitmotiv) participent également d'un processus plus vaste que nous tenterons de mettre au jour : l'articulation dans notre corpus entre la valeur romantique qu'est l'originalité, l'outil fort efficace qu'est le cliché et l'objectif plus ou moins explicitement revendiqué de la légitimation des œuvres. Notre étude nous offrira ainsi, croyons-nous, un tableau suffisamment précis et exhaustif pour traiter, dans la troisième partie de notre thèse, du rapport des lecteurs contemporains et des romanciers que nous étudions dans ces pages avec le *déjà-dit* et le ressassement.

Chapitre 3 Une inquiétante proximité : la criminalité exotique

Dans nos mystères urbains, la représentation de la criminalité des bas-fonds se construit selon un double mouvement d'éloignement et de rapprochement. Les narrateurs insistent sur la sauvagerie des criminels issus des classes dangereuses pour les mettre à distance en soulignant leur différence au moyen de « qualifications directes¹ ». Leur altérité est posée dans leur portrait lors de leur première apparition et les crimes qu'ils commettent ensuite (leur *faire*) sont autant d'« actes fonctionnels² » qui confirment ce statut (leur *être*). Simultanément, les narrateurs travaillent à résorber cet éloignement en installant ces personnages dans une proximité géographique et en leur attribuant plusieurs traits « civilisés ». Rapprochant d'une main ces « sauvages » qu'ils éloignent de l'autre, ils fondent le potentiel inquiétant des mystères urbains sur la proximité de l'altérité des criminels qui hantent les bas-fonds de la ville.

Pour ce faire, les narrateurs insistent sur l'exotisme de ces représentants du crime en marquant une distance non pas géographique ou temporelle mais sociale. Ils affirment l'existence, au sein de la société, d'un espace exotique qui instaure l'« éloignement » et le « dépaysement » permettant l'aventure sociale³. Les mystères urbains usent des mêmes techniques que la littérature exotique. Ils proposent un « éloignement par rapport à la réalité quotidienne » qui est combiné à

1. Nous reprenons ici les différents modes de détermination des personnages proposés par Philippe Hamon dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage » dans Roland Barthes, Wayne Booth, Philippe Hamon et Wolfgang Kayser, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points », 1977, pp. 134-135. Il s'agit de la version remaniée d'un article déjà paru (« Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972, pp. 86-110). Lorsque les textes concordent, nous indiquons les deux références en commençant par la version remaniée que nous utilisons principalement. Une référence unique signale l'absence du passage concerné dans l'autre version.

2. Roland Barthes, Wayne Booth, Philippe Hamon et Wolfgang Kayser, *op. cit.*, pp. 134-135.

3. Au sujet de l'altérité que nécessite l'aventure, voir Lise Queffélec, « La construction de l'espace exotique dans le roman d'aventures au XIX^e siècle », dans Alain Buisine, Norbert Dodille et Claude Duchet (dir.), *L'Exotisme*, actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion (7-11 mars 1988), Paris, Didier-Érudition, « Cahiers CRLH-CIRAOI », n° 5, 1988, p. 353.

un caractère « de référentialité, d'authenticité constatable⁴ ». C'est dire qu'ils s'appuient sur des éléments connus du lecteur pour légitimer les traits qu'ils présentent comme étranges dans leur propos. De même, toujours comme dans la littérature exotique, les narrateurs de nos mystères urbains n'introduisent cette « altérité » qu'après une « invitation au voyage » qui a pour objectif de rendre le lecteur réceptif au décalage qui sera mis en scène⁵. Le plus souvent, l'invite est tout à fait explicite et se trouve à l'orée du roman :

Le lecteur, prévenu de l'excursion que nous lui proposons d'entreprendre parmi les naturels de cette race infernale qui peuple les prisons, les bagnes, et dont le sang rougit les échafauds... le lecteur voudra peut-être bien nous suivre⁶.

De façon analogue, le narrateur des *Mohicans de Paris* ouvre son roman avec une invitation annonçant un déplacement d'abord temporel : « Si le lecteur veut risquer, avec moi, un pèlerinage vers les jours de ma jeunesse⁷ ». Ces invites, qui exercent une fonction de régie en exposant l'organisation interne de la narration⁸, ne sont pas toutes aussi formelles. Par exemple, dans le texte à teneur préfacielle inclus en tête des *Vrais Mystères de Paris*, on peut lire que « [p]our les étrangers, pour la province, pour les Parisiens eux-mêmes, Paris est un pays inconnu⁹ » que l'œuvre se charge de dévoiler. Le roman de Louis-François Raban, lui, s'ouvre sur ces mots : « Le Palais-Royal est au reste de Paris ce que Paris est au reste de la France; c'est la capitale de la capitale, la quintessence [*sic*] de la Babylone moderne¹⁰ ». Si ces deux dernières formules ne sont pas aussi nettes que chez Sue ou Dumas, les narrateurs orientent d'entrée de jeu leur perspective sur un lieu présenté comme une « curiosité ». La visite qu'ils proposent au lecteur est bien un « voyage », annoncé

4. *Ibid.*, p. 354.

5. « L'exotisme est en effet lié à ce thème fondamental de la littérature mondiale, le voyage. [...] Le personnage abandonne son environnement familial, protecteur, afin de se confronter à la nouveauté des êtres et des choses, selon un processus bien plus complexe que la simple variation spatiale » (Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 3).

6. *MysP*, p. 32.

7. *MoP*, p. 9.

8. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 262.

9. Texte en tête de la première édition des *Vrais Mystères de Paris* (Cadot, 1844), p. 1.

10. *MysPR*, t. I, p. 5. Le second chapitre du roman s'ouvre sur un déplacement temporel qui transporte le lecteur en 1814 et crée une distance justifiant la description de particularités « exotiques ».

dès les premières lignes, malgré l'absence de mentions d'un déplacement spatial ou temporel.

Roger Mathé écrit que « [l]a littérature exotique se propose de révéler au public un pays étranger¹¹ », ce qui est précisément le projet que revendiquent nos mystères urbains lorsqu'ils annoncent qu'ils dévoileront l'envers de la ville. L'altérité qu'ils mettent en scène ne peut être réduite à la « recherche du pittoresque » qui n'est que « l'une des caractéristiques de l'écriture exotique¹² ». Lorsqu'ils décrivent la criminalité des bas-fonds, les narrateurs proposent des personnages sauvages, étranges, évoluant en des lieux bizarres et possédant leur propre langue. Ils établissent une distance sociale aussi marquée que s'ils décrivaient une contrée lointaine. Les criminels des bas-fonds forment un peuple distinct, qui crée l'impression d'étrangeté essentielle à l'exotisme¹³. On peut penser que les auteurs de nos romans cherchent à engendrer un phénomène similaire à celui de « l'inquiétante étrangeté », soit un « effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » pour reprendre les termes de Freud¹⁴. L'altérité devient l'objet d'une inquiétante proximité parce que les narrateurs insistent sur l'éloignement moral et social de cette population tout en répétant qu'elle vit au cœur de la grande ville¹⁵.

11. Roger Mathé, *L'Exotisme*, Paris, Bordas, « Univers des Lettres Bordas - Recueil thématique », 1985, p. 26.

12. Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 12.

13. Roger Mathé, *op. cit.*, p. 27.

14. Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985 [1^{re} éd. : 1919], p. 215.

15. *Les Mystères de Londres* constitue un cas particulier puisque la question de la proximité ne se pose pas de la même façon pour des lecteurs parisiens. On pourrait avancer qu'il s'agit d'un véritable roman exotique mais l'Angleterre, au XIX^e siècle, n'est pas, dans l'imaginaire français, une contrée lointaine et inconnue, même si elle demeure un objet de fascination. *Les Mystères de Londres* n'est pas un roman purement londonien et partage les caractéristiques de sa représentation de la criminalité avec les mystères urbains parisiens, révélant ainsi un schéma de dramatisation du crime urbain associé non pas à une cité en particulier mais à la grande ville en général. En effet, au moment d'écrire les premiers chapitres, Paul Féval n'a de Londres qu'une connaissance de seconde main (Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2 466, 1989, p. 20). Originaire de Rennes, la seule grande ville qu'il connaît directement est Paris. Décrivant Londres, Paul Féval peint une cité qu'il n'a jamais vue. Cette situation n'est pas exceptionnelle : « [L]'écrivain exotique, au début du romantisme, hésite à partir. Intellectuel timoré, il n'ose pas franchir les frontières (Chateaubriand est une exception). Il préfère

La mise en scène de la « criminalité exotique » relève, dans tous nos mystères urbains, d'une même approche. Très stable, elle se construit sur deux principes : introduire le lecteur dans la fiction par la découverte d'un lieu spécifique et organiser la population criminelle autour de trois types (la brute, l'usurier, le criminel d'exception). Dans les pages qui suivent, nous nous pencherons sur la mise en application de ces constantes. Nous étudierons comment nos mystères urbains instaurent une distance au sein de la ville en exploitant un décor très connoté (les quartiers louches et le tapis-franc lui-même). Nous exposerons ensuite chacun de ces trois types criminels qui cristallisent l'inquiétude collective face à l'anonymat social et à l'omniprésence du crime que posent nos romans.

Le décor

Pour rendre palpable la « distance sociale » qu'ils prétendent dévoiler, les narrateurs de nos mystères urbains empruntent tous la même voie : ils décrivent un espace étranger au cœur de la ville, le tapis-franc, aussi nommé cabaret ou taverne¹⁶. La visite de ce lieu ouvre systématiquement nos œuvres, soit dans le premier chapitre, soit, si celui-ci est consacré à la narration d'un crime (*Les Vrais Mystères de Paris*) ou d'un affrontement (*Les Mystères de Paris*), dès le second¹⁷. Rappelons l'incipit du roman de Sue qui offre quelques précisions sur ce lieu :

Un *tapis-franc*, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage. Un repris de justice, qui, dans cette langue immonde, s'appelle un *ogre*, ou une femme de même dégradation, qui s'appelle une *ogresse*, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le

imaginer les pays à la mode d'après certains poncifs. Les livres, les récits d'authentiques voyageurs, les musées, son imagination surtout lui permettent d'inventer un pays qu'il ne connaît pas » (Roger Mathé, *op. cit.*, p. 121).

16. Ce sont les appellations les plus fréquentes (« tapis-franc » et « cabaret » sont utilisés dans trois romans de notre corpus, « taverne » dans quatre). Les romanciers les emploient indifféremment à l'exception de Vidocq qui spécifie que n'importe qui peut tenir un cabaret, où l'on se contente de servir à boire, mais qu'il faut être « franc » ou « affranchi » – c'est-à-dire être un prisonnier libéré – pour tenir un tapis-franc où se déroulent des activités illégales (*VMysP*, t. I, p. 35; Savant, p. 17).

17. Dans le roman de Sue, le premier chapitre s'intitule « Le tapis-franc ». Exceptionnellement, dans *Les Mohicans de Paris*, le narrateur n'entraîne le lecteur dans un cabaret qu'au troisième chapitre mais il évoque les tapis-francs parisiens dès le premier (*MoP*, p. 14).

rebut de la population parisienne; forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins y abondent¹⁸.

Ces lignes lancent l'exploration des « mystères » de Paris. Le tapis-franc y est traité comme le paysage exotique d'une contrée lointaine. Pour la narration, il s'agit d'un point de départ fécond : s'y rassemblent différents personnages curieux, dont chacun peut engendrer une intrigue (ce lieu facilite donc la structure flexible du « roman à tiroirs »¹⁹). Les narrateurs attribuent au tapis-franc une charge symbolique forte en le situant dans un quartier inquiétant et en en traçant un portrait sur lequel il faut s'arrêter.

Les quartiers louches

Si la description des quartiers qui abritent les tapis-francs inauguraux est parfois rapide, elle sert toujours à construire la dynamique d'une « inquiétante proximité », c'est-à-dire à insister sur l'altérité de lieux qui sont tout près. Le narrateur s'efforce d'abord de les « rapprocher » du point de vue spatial en indiquant avec précision leur emplacement. Par exemple, le Lapin-Blanc des *Mystères de Paris* est situé « vers le milieu de la rue aux Fèves », le Trou-à-Vin des *Mendians de Paris* se trouve « [s]ur le boulevard d'Enfer, au coin de l'étroite et solitaire rue Lacaille » et Bordier, dans *Les Mohicans de Paris*, est « au coin de la rue Aubry-le-Boucher et de la rue Saint-Denis²⁰ ». Le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* est encore plus précis : le tapis-franc de la mère Sans-Refus est situé dans « la maison qui porte le n° 31, sur la rue de la Tannerie²¹ ». Nous constatons que le centre de Paris est particulièrement mis à contribution, plus précisément l'île de la Cité (le Lapin-Blanc) ou les environs de celle-ci, notamment la place de l'Hôtel-de-Ville (Chez la mère Sans-Refus) ou la Fontaine des Innocents (Bordier). Seul le Trou-à-

18. *MysP*, p. 31.

19. Rappelons que cinq des six mystères urbains que nous étudions sont des romans-feuilletons (*Les Mystères de Paris*, *Les Mystères de Londres*, *Les Mystères du Palais-Royal*, *Les Mendians de Paris* et *Les Mohicans de Paris*). Le dernier, *Les Vrais Mystères de Paris*, présente plusieurs traits caractéristiques de la publication feuilletonesque : il est publié progressivement chez Cadot, permettant à Vidocq d'ajouter trois volumes aux quatre prévus initialement.

20. Respectivement *MysP*, p. 38, *MeP*, p. 5, *MoP*, p. 14.

21. *VMysP*, t. I, p. 30; Savant, p. 15.

Vin est excentré mais Clémence Robert le situe tout près de la barrière d'Enfer, autre lieu associé à la vie criminelle en raison de la présence moins marquée des forces de l'ordre²². De telles indications appuient l'illusion référentielle des romans (et permettent, pour qui le veut, de se rendre sur les lieux, comme ce fut le cas du Lapin-Blanc²³).

La majorité de nos mystères urbains ajoutent à cette localisation précise une proximité temporelle en situant la visite des quartiers louches dans un passé très récent (moins de cinq années avant la première publication de l'œuvre qui la propose²⁴). Cette volonté d'écrire le présent les rattache au « roman d'actualité » qui « se nourrit d'une matière référentielle, non périmée, placée dans une sorte de mémoire ouverte de la nation et de la société²⁵ ». En s'inscrivant dans la contemporanéité du lecteur, nos mystères urbains profitent de la réputation, souvent inquiétante, de quartiers situés au cœur de la capitale. Les intrigues se déroulent entre 1827 et 1843, c'est-à-dire avant le « décentrement » de la représentation de la « dangerosité criminelle » qui « [a]ccompagn[e] le mouvement même de

22. Simone Delattre souligne les efforts des autorités pour « mieux maîtriser la boucle d'impunité qui entoure Paris, et [...] empêcher les malfaiteurs de “se soustraire à la justice en se retirant hors barrière” où ils risquent, en outre, de donner libre cours à leurs mauvais penchants » (*Les Douze Heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 2003 [1^{re} éd. : Albin Michel, 2000], p. 471). L'auteur cite ici une « note de la Préfecture de Police, APP D^B 19. *Police de la banlieue depuis 1800* ».

23. Nous avons eu l'occasion de rappeler que plusieurs lecteurs, parisiens et étrangers, visitèrent le cabaret qui porte ce nom et tentèrent de profiter de la célébrité du roman de Sue (voir la section « Un succès médiatique » de notre chapitre 1).

24. Le tableau suivant permet de mieux apprécier les écarts entre la mise en scène des quartiers louches et la première publication de nos mystères urbains. On y observe que seuls *Les Mystères de Londres* et *Les Mohicans de Paris* présentent un écart temporel de plus de cinq années.

Œuvres	Année de la visite du tapis-franc	Première publication
<i>Les Mystères de Paris</i>	1838 (p. 32)	1842-1843
<i>Les Mystères de Londres</i>	Décennie 1830 (t. II, p. 35)	1843-1844
<i>Les Vrais Mystères de Paris</i>	1839 (t. I, p. 77)	1844
<i>Les Mystères du Palais-Royal</i>	1844 (t. I, p. 29)	1845
<i>Les Mendiants de Paris</i>	1843 (p. 2)	1848
<i>Les Mohicans de Paris</i>	1827 (p. 9)	1854-1859

25. Marie-Ève Thérénty, « L'invention de la fiction d'actualité », dans Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *Presse et plumes*, Paris, Éditions du Nouveau Monde, « Études de presse », 2004, p. 422. Plusieurs narrateurs appuient leurs démonstrations sur des articles de journaux, ce qui confirme ce rapprochement (par exemple *MysP*, p. 995; voir notre chapitre 4, note 98).

l'haussmannisation²⁶ » de Paris quelques années plus tard (et qui est d'ailleurs anticipée avec la localisation du Trou-à-Vin boulevard d'Enfer). Pour l'heure,

[c]irculant de la presse aux enquêtes sociales, des physiologies aux romans-feuilletons, [l]es représentations bâtissent un modèle cohérent et persistant, qui fait de la Cité et de ses marges l'espace presque naturel du crime²⁷.

Nos mystères urbains prennent acte de cette représentation du centre de Paris et y contribuent. Rappelons-nous l'effroi du bourgeois Moulinot dans le vaudeville *La Gazette des Tribunaux* à propos de la rue aux Fèves²⁸. En situant le plus souvent les tapis-francs au cœur de la capitale, les narrateurs participent à un large phénomène culturel et ne cherchent pas à surprendre le lecteur mais à confirmer ses attentes.

Les narrateurs des romans qui composent notre corpus ne s'efforcent pas moins de rendre ces quartiers « louches » pour les « éloigner » du lecteur. Ils ont recours à la tradition du roman gothique auquel ils empruntent trois motifs au moins qui leur permettent d'exprimer la charge symbolique de ces lieux. À cet égard, les cas des *Mystères de Paris* et des *Vrais Mystères de Paris* sont les plus explicites²⁹. Le premier emprunt est l'importance de l'architecture médiévale encore très présente dans les quartiers centraux de Paris dans la première moitié du XIX^e siècle. Les narrateurs évoquent le fait que les bâtiments peuvent prendre un caractère oppressant. D'ailleurs, celui des *Vrais Mystères de Paris* peint une « expérience du seuil » typique du roman gothique :

La rue de la Tannerie est une de ces rues dans lesquelles on ne peut passer sans éprouver une sensation de malaise inexplicable, qui fait que l'on presse le pas, sans que pourtant on cherche à se rendre compte du sentiment auquel on obéit. Le soir, elle est à peine éclairée par la flamme

26. « Accompagnant le mouvement même de l'haussmannisation, la première figure [le décentrement] est la plus évidente. La destruction de la Cité est une réalité dont romanciers et chroniqueurs prennent immédiatement acte » (Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, « Pour l'histoire », 2005, p. 25).

27. *Ibid.*, p. 22.

28. Laurencin et Marc-Michel, *La Gazette des Tribunaux*, vaudeville en un acte, Paris, Marchant, « Magasin théâtral. Choix de pièces nouvelles, jouées sur tous les théâtres de Paris », 1844, scène XI. Voir la section « La presse judiciaire » de notre chapitre 2.

29. Malgré sa localisation, le cas du cabaret des *Mystères de Londres* n'est pas dissemblable : sortant du tapis-franc, les personnages se lancent dans une expédition criminelle sur la Tamise, à la nuit tombée, en plein brouillard, dans un cadre que ne renieraient pas les romanciers gothiques.

pâle et douteuse d'un antique réverbère. Le jour, elle est plus triste encore³⁰.

Le « malaise » qu'évoque le narrateur rappelle notamment l'exploration du souterrain, un second motif du roman gothique qu'empruntent nos mystères urbains. Ainsi, après avoir présenté la Cité comme un « dédale de rues obscures, étroites, tortueuses³¹ », le narrateur des *Mystères de Paris* ajoute :

Cette nuit-là, donc, le vent s'engouffrait violemment dans les espèces de ruelles de ce lugubre quartier; la lueur blafarde, vacillante, des réverbères agités par la bise, se reflétait dans le ruisseau d'eau noirâtre qui coulait au milieu des pavés fangeux. Les maisons, couleur de boue, étaient percées de quelques rares fenêtres aux châssis vermoulus et presque sans carreaux. De noires, d'infectes allées conduisaient à des escaliers plus noirs, plus infects encore, et si perpendiculaires, que l'on pouvait à peine les gravir à l'aide d'une corde à puits fixée aux murailles humides par des crampons de fer³².

Éclairage blafard, rues sales, ruisseaux, escaliers abrupts : on retrouve les mêmes éléments dans *Les Vrais Mystères de Paris*. Ces caractéristiques des quartiers louches sont parfaitement appropriées pour décrire un souterrain ruisselant, étroit, boueux et labyrinthique. Le narrateur fait du périple dans les bas-fonds sociaux une expédition dans le sous-sol de la ville. Il adapte ainsi un cliché topique du roman gothique puisque l'exploration du souterrain y constitue un moment incontournable et paroxystique, le point culminant d'une série de péripéties dramatiques.

Ajoutons enfin, troisième emprunt, que la visite du tapis-franc, tout comme celle du souterrain, se fait la nuit venue³³. Nos mystères urbains contribuent à ce que, « [p]endant les deux premiers tiers du XIX^e siècle au moins, une bonne partie de l'opinion parisienne confond temporalité nocturne et espace criminel³⁴ ». Cette exploration de la ville ne produit cependant pas les mêmes effets que celle du souterrain puisque nos mystères urbains ne mettent pas en place un échafaudage

30. *VMysP*, t. I, p. 27; Savant, p. 14. Voir la section « Le roman gothique » de notre chapitre 2.

31. *MysP*, p. 32.

32. *Ibid.*, p. 33.

33. Maurice Lévy écrit ainsi : « [E]t bien sûr, d'interminables souterrains qu'il est indispensable de n'explorer qu'à la minuit, comme pour ajouter à leur naturelle obscurité celle de la nuit et du cauchemar... » (« Préface » dans Bellin de La Liborlière, *La Nuit anglaise*, Toulouse, Anacharsis, 2006, p. 17).

34. Simone Delattre, *op. cit.*, p. 655.

narratif aussi défini que celui du roman gothique. Le narrateur ne présente pas une frêle héroïne explorant un lieu menaçant à la lueur d'une chandelle mais suit plutôt des individus souvent patibulaires. De plus, la visite du cabaret ouvre nos romans et déclenche des péripéties au lieu de les couronner.

Pour nos mystères urbains, créer l'angoisse en rattachant leur décor à l'intertexte du roman gothique est une stratégie qui présente deux bénéfices principaux. Elle permet d'abord d'adjoindre une référence sinistre à des lieux banals : le passage des *Mystères de Paris* cité plus haut décrit en fait des maisons occupées « par des étalages de charbonniers, de tripiers ou de revendeurs de mauvaises viandes³⁵ ». Les décors des mystères urbains sont ainsi éminemment subjectifs et leur caractère effrayant dépend de l'éclairage que portent sur eux les descriptions du narrateur. Le second bénéfice provient de ce que le roman gothique est encore, rappelons-le, bien vivant dans l'imaginaire social : il constitue donc un intertexte très efficace et les narrateurs le convoquent pour connoter leurs descriptions. Nous pouvons d'ailleurs observer un allègement narratif dans les mystères urbains plus tardifs. Comparons le passage tiré des *Mystères de Paris*³⁶ à sa contrepartie dans *Les Mystères du Palais-Royal* :

Autour de cette cité que l'on pourrait croire antée sur Sodome et Gomorrhe, règnent des rues basses et fangeuses qui peuvent être considérées comme la banlieue de cette capitale, et qui sont habitées par des industriels d'une espèce inconnue partout ailleurs; c'est là qu'on trouve des cafés étranges, des restaurants incroyables, établis dans des caves infectes, éclairées par des soupiraux prenant jour au niveau des ruisseaux³⁷.

Nous constatons que la convocation du roman gothique, quoique présente, est ici moins explicite que chez Sue. Le narrateur n'expose que quelques éléments (« des rues basses et fangeuses », « des soupiraux ») et décrit plutôt les êtres qui hantent ce quartier. Avare de détails descriptifs, il profite de ce qu'ont déjà dit les mystères urbains antérieurs (davantage que d'hypothétiques connaissances directes et empiriques du lecteur bourgeois auquel il s'adresse). En témoigne aussi le fait qu'il

35. *MysP*, p. 33.

36. Voir la citation à laquelle est rattachée la note 32.

37. *MysPR*, t. I, p. 6.

semble constamment se heurter à des objets qui dépassent les limites du vocabulaire de la description : « des cafés étranges, des restaurants incroyables », « des chapeaux impossibles », « des plumes fabuleuses³⁸ ». Il néglige de caractériser lui-même les éléments qu'il évoque (les cafés, les restaurants, les chapeaux) et s'en remet à leur préconstruit.

Cette cristallisation progressive de la description des quartiers louches comme scène inaugurale de nos mystères urbains apparaît nettement dans *Les Mohicans de Paris*. En effet, le narrateur se contente de dire que les personnages se retrouvent dans « une des cinquante rues boueuses qui sillonnent Paris, du boulevard Saint-Denis au quai de Gèvres³⁹ ». L'atmosphère repose sur le nom des rues et, dans une moindre mesure, sur l'énumération des tapis-francs. Le roman n'exploite pas directement, à propos du quartier louche, la veine gothique : en cette nuit de Mardi-Gras, les personnages sont déguisés et enjoués. Loin d'évoquer une inquiétude, le narrateur semble se plier à des conventions figées par le temps : les personnages qui profitent du carnaval pour s'encanailler ne craignent que la qualité des plats. La tonalité diffère de celle des autres mystères urbains en ce qu'elle se focalise sur ce que le lecteur sait des tapis-francs. Le narrateur crée une mise à distance en remplaçant la description de personnages louches attablés dans un cabaret inquiétant par celle de personnages qui ont lu de telles scènes ou ont entendu parler des tapis-francs et vont y jouer les touristes. *Les Mohicans de Paris* se soumet à des codes contraignants en les signalant au lecteur. Selon la terminologie proposée par Ruth Amossy et Elisheva Rosen, on peut dire que le narrateur « assume » le cliché de la visite du tapis-franc : il s'assure de ne pas en paraître dupe mais empêche le lecteur de décider s'il le dénonce ou non⁴⁰. Cette posture, qui confirme la prégnance de ce cliché dans nos mystères urbains – il est attendu et même apparemment inévitable – s'observe également dans la description du tapis-franc lui-même.

38. *Ibid.*

39. *MoP*, p. 19.

40. Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, Paris, SEDES, 1982, p. 144.

Le tapis-franc

Les narrateurs accordent en fait peu d'importance à la description extérieure du cabaret et la subordonnent au tableau qu'ils tracent de son intérieur. Globalement, ils précisent que le tapis-franc ne jure pas avec les autres bâtiments du quartier louche. Ainsi, Clémence Robert mentionne que le Trou-à-Vin est « une taverne large et basse, à façade vermoulue, lézardée, peinte en rouge, marbrée de boue⁴¹ ». Pour rendre compte de ce qui se cache dans les entrailles du tapis-franc, les narrateurs élaborent la description en suivant trois axes principaux. Le premier consiste à créer un effet d'enfermement oppressant en insistant sur le plafond bas, sur la fumée, sur l'absence d'air et l'humidité du lieu. Même si le tapis-franc est situé au rez-de-chaussée⁴², nos mystères urbains le rapprochent systématiquement du souterrain gothique et les narrateurs le présentent comme une « caverne⁴³ ». Voyons par exemple ce qu'en dit celui des *Mystères de Paris* :

C'est une vaste salle basse, au plafond enfumé, rayé de solives noires, éclairée par la lumière rougeâtre d'un mauvais quinquet. Les murs, recrépis à la chaux, sont couverts ça et là de dessins grossiers ou de sentences en termes d'argot. Le sol battu, salpêtré, est imprégné de boue⁴⁴.

Cette description résume celles que l'on rencontre dans les autres mystères urbains⁴⁵. L'atmosphère étouffante provient également de la rareté des fenêtres qui,

41. *MeP*, p. 43.

42. Notons deux exceptions : les Armes de la Couronne des *Mystères de Londres* dont la porte « surmonte un raide perron de cinq marches, dans Water Street, au quartier de la Tour » (*MysL*, t. I, p. 13) et le Cœur Saignant des *Mystères de Paris*, qui n'est d'ailleurs pas le tapis-franc qui ouvre le roman. Ce cabaret souterrain est caché aux yeux inexpérimentés : « Je ne vois pas de maison ici ! – Si vous regardez autour de vous, bien sûr. – Et où voulez-vous que je regarde ? – À vos pieds. [...] Rodolphe n'avait pas, en effet, remarqué un de ces cabarets souterrains que l'on voyait il y a quelques années encore, dans certains endroits des Champs-Élysées, et notamment près le Cours-la-Reine » (*MysP*, p. 136). Ce tapis-franc est plutôt un repaire de bandits qu'un véritable cabaret.

43. Ce terme est employé pour désigner les tavernes, comme le spécifient Louis-François Raban (*MysPR*, t. I, p. 6) et Paul Féval (*MysL*, t. I, p. 122).

44. *MysP*, p. 38.

45. « Lorsque nos yeux auront percé le nuage épais de fumée qui charge l'atmosphère de cette pièce, nous pourrions examiner les individus qui s'y trouvent » (*VMysP*, t. I, p. 33; Savant, pp. 16-17); « le rez-de-chaussée se composait d'une salle basse, enfumée humide, nauséabonde » (*MoP*, p. 24).

en plus d'être étroites et à guillotine, sont recouvertes de blanc d'Espagne afin de dissimuler l'intérieur aux regards trop curieux⁴⁶.

Cette situation fait écho au statut symbolique du cabaret, présenté dans nos mystères urbains comme un lieu de perdition, fréquenté exclusivement par des criminels et des femmes de mauvaises mœurs. Bref, se rendre dans un tapis-franc est un avilissement, que résume le narrateur des *Mystères du Palais-Royal* en qualifiant les cabarets de « véritables antichambres de l'enfer⁴⁷ ». Cette formule évoque tout à la fois la dégradation morale des habitués et le motif de la « descente aux enfers » dont ces lieux seraient une étape significative. D'ailleurs, on ne saurait surestimer l'importance de la « descente » dans la mise en scène du tapis-franc⁴⁸. L'examen des *Mohicans de Paris* nous le montre de façon éloquente : même si les personnages, pour trouver une table chez Bordier, doivent non pas descendre mais monter aux étages, ils semblent néanmoins s'enfoncer dans les profondeurs du cabaret. Les lignes suivantes permettent de s'en convaincre :

Vu du seuil de la porte, ce monde, qui paraissait d'un degré au-dessous de celui qu'on venait de quitter; ce monde éclairé, sinon obscurci par les lueurs roussâtres et blafardes de trois ou quatre quinquets, était l'image vivante, la matérialisation tangible des idées confuses, bariolées, disparates, qui se heurtent dans le cerveau d'un homme ivre⁴⁹.

À chaque étage, « le plafond [est] plus bas, l'atmosphère plus épaisse, et l'air respirable chargé, par conséquent, de plus de vapeurs malfaisantes⁵⁰ ». Le troisième palier est comparé à un « sépulcre » et, au quatrième, les personnages doivent enlever leur chapeau et le plus grand doit baisser la tête⁵¹. Une fois installés, ils sont aussi éloignés de la porte que s'ils étaient au fond d'un caveau ou d'une caverne.

46. Voir *MysP*, p. 38, *VMysP*, t. I, p. 30; Savant, p. 15, *MeP*, p. 43 et *MoP*, p. 32. Seul *Les Mystères de Londres* se fait plus discret à ce sujet en ouverture de roman mais le narrateur revient plus loin (*MysL*, t. I, p. 122-124) sur la description du tapis-franc et l'associe alors au souterrain gothique.

47. *MysPR*, t. I, p. 6.

48. Rappelons que le Cœur-Saignant des *Mystères de Paris* est littéralement situé dans les profondeurs de la terre (note 42).

49. *MoP*, p. 28.

50. *Ibid.*

51. À propos du troisième étage, le narrateur écrit : « On eût dit la lampe d'un sépulcre, si de rauques ronflements partis de quelques poitrines n'eussent hautement révélé l'existence matérielle de

Le second axe majeur de la représentation du tapis-franc dans nos mystères urbains est la vétusté et la saleté de ce lieu. Dans le Trou-à-Vin, les fenêtres sont délabrées et les murs boueux, tout comme le plancher du Lapin-Blanc⁵². La description du cabaret de la Mère Sans-Refus est la plus emblématique :

La boutique, proprement dite, est garnie seulement de quelques tables couvertes de toile cirée, qui ne sont jamais essuyées si ce n'est par les manches des consommateurs, de quelques chaises et de plusieurs grossiers tabourets. Le comptoir sur lequel se carrent quelques bouteilles, des verres ébréchés et une série de mesures d'étain, est formé d'un vieux bas de buffet en chêne vermoulu. Le fauteuil de Madame, placé derrière, est recouvert d'une basane, qui de noire est presque devenue rouge. Ce fauteuil a perdu un de ses bras dans une des batailles qui se sont livrées en ce lieu, et des nombreuses blessures qui le couvrent, s'échappent le crin et la bourre qu'il renferme dans ses flancs⁵³.

Les « verres ébréchés », la présence de meubles décolorés et abimés, de « grossiers tabourets » et la mention des bagarres évoquent une clientèle d'individus peu dégoûtés par un lieu malpropre et peu entretenu. Alain Corbin souligne que « la vision qu'il [le bourgeois] a du peuple se structure en fonction de l'immondice. La fétidité de l'animal tapi dans la fiente de sa tanière se constitue en modèle⁵⁴ ». À l'époque, pour une large part de la bourgeoisie, l'habitude de vivre dans la crasse distingue les classes sociales inférieures des mieux nanties. Nos mystères urbains exploitent cette idée et font de la saleté le symptôme de l'altérité radicale du tapis-franc et de sa clientèle un critère séparant les « sauvages » des êtres civilisés.

Notons que le narrateur des *Vrais Mystères de Paris*, tout en mettant en scène cette saleté comme trait typique du lieu exotique, dénonce les conditions de vie des criminels démunis (et des classes les plus pauvres en général) : « L'humidité qui décime les malheureux habitants de ces bouges (des individus naissent, vivent, aiment et meurent dans la rue de la Tannerie et dans toutes celles qui lui ressemblent) suinte à travers des murs mal recrépis et s'écoule en gouttelettes

ces ivrognes, morts intellectuellement » (*ibid.*, p. 29) et, à propos du quatrième : « La salle était si basse de plafond qu'il fallait forcément ôter son chapeau en entrant; et même, en ôtant son chapeau, Jean Robert, le plus grand des trois jeunes gens, touchait le plafond de sa tête » (*ibid.*, p. 30).

52. Respectivement *MeP*, p. 5 et *MysP*, p. 38.

53. *VMysP*, t. I, p. 31; Savant, p. 16.

54. Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social (XVIII^e et XIX^e siècles)*, Paris, Flammarion, « Champs », 1986, p. 169.

noirâtres qui exhalent une odeur nauséabonde⁵⁵ ». Son propos est très proche de ceux des hygiénistes qui multiplient alors les enquêtes sociales⁵⁶. Il signale les méfaits de l'humidité et l'état délabré du crépi sur les murs. Rappelons que l'usage de celui-ci s'inscrit au sein des mesures proposées par les hygiénistes pour « se cuirasser contre le miasme⁵⁷ ». La dégradation des lieux fait écho à celle de ceux qui les fréquentent et le narrateur en fait un facteur de distanciation face aux maisons bourgeoises : il dénonce ici des pratiques et des mœurs *différentes*.

Le troisième et dernier axe de la description du tapis-franc consiste à souligner à gros traits l'« exotisme » des consommations servies dans ce lieu. Les narrateurs insistent particulièrement sur l'abus d'alcools forts qui amène plusieurs clients à contrevenir à la moralité publique. Ce trait s'inscrit dans une association qui se développe dans les discours au XIX^e siècle entre l'alcool et le crime, comme le souligne Didier Nourrisson :

La peur devant la montée de la violence s'enracine dans un discours lancinant sur la décadence des mœurs. [...] Au XIX^e siècle, l'alcool, qui corrompt le sens moral, abrutit le buveur, dissout l'interdit, devient un facteur criminel tout trouvé⁵⁸.

Nos mystères urbains n'échappent pas à cette tendance et les narrateurs insistent particulièrement sur les abus des clients. Dans *Les Mystères de Paris*, Fleur-de-Marie boit de l'eau-de-vie pour s'étourdir⁵⁹ alors que les clients du cabaret La Pipe et le Pot des *Mystères de Londres* en consomment pour se réchauffer, supporter une maladie de poitrine ou se donner du courage avant un combat à mort⁶⁰. Pour sa part, le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* s'exclame : « On ne boit pas de vin dans la

55. *VMysP*, t. I, p. 28; Savant, p. 15.

56. Pensons par exemple aux travaux de Jean-Pierre Joseph d'Arcet sur les conditions de salubrité évoqués dans notre chapitre 2 (voir la section « Un regard scientifique sur le social : les enquêtes et la sociologie »).

57. « Crépir, enduire, peindre, blanchir les murs, les voûtes et les boiseries, c'est se cuirasser contre le miasme. Ainsi se justifie le succès du plâtre qui non seulement réjouit la vue mais se révèle un agent efficace de lutte contre l'infection » (Alain Corbin, *op. cit.*, p. 107).

58. Didier Nourrisson poursuit en écrivant que « l'opinion publique, ainsi “travaillée” par la presse et la littérature, entérine aisément cette corrélation criminalité-alcoolisme » (*Le Buveur du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, « L'Aventure humaine », 1990, pp. 200-202).

59. *MysP*, p. 59.

60. *MysL*, t. I, p. 175.

rue de la Tannerie. De l'eau-de-vie, à la bonne heure⁶¹ » et celui des *Mohicans de Paris* énumère diverses croyances qui accompagnent son usage⁶². Nos mystères urbains présentent également plusieurs personnages dont le comportement dénonce les effets de l'abus d'alcools forts, par exemple, la femme judicieusement nommée Temperance dans *Les Mystères de Londres*, débris humain qui ne parle jamais que pour réclamer à boire⁶³. Les romans qui composent notre corpus s'efforcent de démontrer que les boissons servies dans le cabaret exacerbent la dépravation et la bestialité des clients.

Certains narrateurs exploitent également d'autres produits que l'eau-de-vie. Celui des *Mystères de Paris* précise que, au Lapin-Blanc, on sert des boissons étranges – « des breuvages frelatés de couleur rose et verte, connus sous le nom de *parfait-amour* et de *consolation*⁶⁴ ». Il évoque aussi certains aliments suspects, dont il signale l'« exotisme » – pensons à l'arlequin que réclame le Chourineur⁶⁵, stratégie que reproduit le narrateur des *Mystères du Palais-Royal*⁶⁶. Il s'agit cependant d'exemples marginaux : les autres narrateurs négligent cette question ou présentent des tapis-francs servant des plats qui ne surprennent pas le lecteur. Ainsi, le serveur de Bordier amène « six douzaines d'huîtres, six côtelettes de mouton, et

61. *VMysP*, t. I, p. 29; Savant, p. 15.

62. « L'eau-de-vie, a pour le chiffonnier, mais surtout pour la chiffonnière – car cet étrange animal possède sa femme –, un attrait incroyable, qu'aucun autre ne saurait balancer; l'un et l'autre consomment le moins qu'ils peuvent en aliments, afin de se livrer le plus souvent et le plus abondamment possible à leur passion favorite. Ils s'imaginent que ce breuvage de flamme les soutient à l'égal des substances solides, prenant la force artificielle que leur procure l'alcool pour une marque de force réelle, tandis que cette surexcitation n'est autre chose que l'irritation qui brûle l'estomac au lieu de le fortifier » (*MoP*, p. 874).

63. « C'était une grande et forte femme de quarante ans, dont le teint ardent et les yeux rouges accusaient la passion favorite. – J'ai soif ! dit-elle d'une voix rauque en abaissant sur Bob son regard hébété » (*MysL*, t. I, p. 93).

64. *MysP*, p. 39.

65. *Ibid.*, p. 44. Voir à ce sujet la section « Le phénomène de l'argot » du présent chapitre.

66. « [S]ur une table lourde, puante, couverte d'une nappe grasseuse et maculée, se trouvaient, mal rangés, une assiette où nageaient quelques pruneaux dans une eau rousse, des biscuits de Reims fabriqués au faubourg Saint-Marceau six mois auparavant, et quelques pommes à cidre dans la chair desquelles le plus intrépide Normand n'eût pas mis les dents » (*MysPR*, t. I, p. 6).

une omelette⁶⁷ » à ses clients. C'est dire que la consommation d'alcool demeure celle qui est mise au premier plan par les narrateurs.

La présence systématique de ces trois axes dans les romans que nous étudions signifie l'existence d'un ressassement dans la description des tapis-francs dont la visite est, nous l'avons dit, incontournable. Ceci en fait un espace d'affrontement entre les narrateurs : chacun doit se distinguer de ce que les autres ont dit, sans pour autant trop s'en écarter. Remarquons que certains évoquent ce phénomène en optant pour une approche fondée sur la confrontation directe. Ainsi, celui des *Mohicans de Paris* cherche à rétablir les faits quant au pullulement des tapis-francs dans la littérature en affirmant qu'en 1827, il n'en existe réellement que sept⁶⁸. De façon plus explicite encore, celui des *Vrais Mystères de Paris*, fidèle au titre de son roman, s'érige en contradicteur et en correcteur :

C'est que nous sommes dans un vrai *tapis franc*, et les hommes parmi lesquels nous avons introduit le lecteur sont les habitués de ce lieu dont le nom est maintenant connu de tout le monde⁶⁹.

Le narrateur sous-entend que les descriptions qui ont popularisé ce lieu sont inexactes (dans un chapitre subséquent, il invoque d'ailleurs le passé de Vidocq (l'auteur) pour affirmer qu'il peut seul donner un portrait fidèle de la réalité). Pour convaincre le lecteur, il explique, plus minutieusement que tout autre narrateur de nos mystères urbains, le fonctionnement du tapis-franc comme pôle économique.

Ce désir de se démarquer montre que la description du tapis-franc s'impose comme un enjeu dans nos mystères urbains. Il s'agit du lieu d'exposition par excellence de la criminalité exotique et d'un cliché topique fondamental. La presque totalité des criminels des bas-fonds sont présentés – fût-ce très succinctement – lors

67. *MoP*, p. 30.

68. « Au-dessous de tous les lieux que nous venons de nommer, et qui descendent du théâtre à la guinguette, et, de la guinguette, au cabaret, sont les bouges immondes qu'on appelle les tapis-francs. Il y en a sept à Paris : Au *Chat-Noir*, rue de la Vieille-Draperie, dans la Cité; Au *Lapin-Blanc*, en face du Gymnase; Aux *Sept-Billards*, rue de Bondy; *Hôtel d'Angleterre*, rue Saint-Honoré, en face de *La Civette*; Chez *Paul Niquet*, rue aux Fers; Chez *Baratte*, même rue; [e]nfin, chez *Bordier*, au coin de la rue Aubry-le-Boucher et de la rue Saint-Denis » (*MoP*, p. 14).

69. *VMysP*, t. I, p. 33; Savant, p. 17.

de la scène inaugurale dans le cabaret. Au fil de l'intrigue, le narrateur les fait réapparaître. Par exemple, lors de la description des clients du Lapin-Blanc, dans le second feuillet des *Mystères de Paris* (21 juin 1842), le narrateur ne s'arrête que brièvement sur Barbillion. Ce jeune dépravé, amateur d'eau-de-vie, sert à illustrer l'exotisme du lieu. Il resurgit dans le trente-cinquième feuillet (2-3 novembre 1842), comme un malfrat engagé pour enlever Fleur-de-Marie, puis dans le quatre-vingt-quatrième (19 février 1843) pour préparer un vol de diamants et enfin dans le cent seizième (10 juin 1843), alors qu'une tentative de meurtre se trame à l'intérieur de la Force⁷⁰. Ses apparitions agissent comme des rappels mnémotechniques et compensent l'étalement temporel de la publication. De plus, en limitant le personnel criminel du roman, le narrateur fait du tapis-franc le cœur de la toile d'araignée qu'est la société criminelle sur laquelle nous allons maintenant nous pencher.

Les criminels exotiques

Dans nos mystères urbains, les narrateurs s'efforcent de mettre en scène une masse criminelle anonyme en guerre contre la société, dont la crainte est largement véhiculée sous la monarchie de Juillet⁷¹. Elle est explicitement formulée dans plusieurs des romans qui forment notre corpus : « On frémissait en songeant que cette horde féroce [de criminels emprisonnés] serait, dans un temps donné, de nouveau lâchée parmi ce monde auquel elle avait déclaré une guerre implacable⁷² ».

70. Respectivement *MysP*, p. 306, p. 698 et p. 1 012.

71. « Le monde des honnêtes gens est un champ de bataille livré à leur industrie; la cour d'assises est le théâtre de leurs victoires; l'échafaud est leur monument triomphal » (Louis-Mathurin Moreau-Christophe, « Les détenus » dans *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, édition présentée et annotée par Pierre Bouttier, Paris, Omnibus, « La découverte », 2003-2004 [1^{re} éd. : 1839-1842], t. II, p. 533). Dans la même page, le narrateur insiste sur l'existence d'une véritable « maçonnerie du crime » : « L'association des malfaiteurs de toute sorte forme, en France, une confrérie, un compagnonnage, une espèce de sainte alliance dont le centre est à Paris, et dont les ramifications s'étendent jusque dans les provinces les plus éloignées ».

72. *MysP*, p. 1 011. Cette idée est récurrente dans ce roman : « Certains êtres, nourris, vieillis, durcis dans le crime, entrent en révolte ouverte, en guerre acharnée contre la société, et croient par de nouveaux crimes se venger de la juste punition qui a frappé eux ou les leurs » (p. 737). Nous la retrouvons aussi, par exemple, chez Vidocq : « La "haute pègre" – le monde des voleurs "distingués" – est une association d'hommes qui, dans la guerre qu'ils font à la société se sont donnés l'un à l'autre des preuves de dévouement et de capacité » (*VMysP*, t. I, p. 63; Savant, p. 29).

Il s'agit pour les narrateurs d'affirmer l'existence d'une population menaçante, en partie par son caractère radicalement « autre », et omniprésente qu'ils cherchent à « rapprocher » du lecteur. Ce groupe, que nous désignons comme les criminels exotiques, est ainsi évoqué comme arrière-plan indifférencié dans le cabaret :

Les autres habitués du tapis-franc, hommes ou femmes, n'offraient rien de remarquable, leurs physionomies étaient féroces ou abruties, leur gaieté grossière ou licencieuse, leur silence sombre ou stupide⁷³.

Pour rendre plus immédiat le péril que représente cette population, les narrateurs l'incarnent dans une série de personnages tous plus criminels les uns que les autres. Quoique diversifiés, leurs principaux programmes narratifs en font systématiquement des « opposants » selon le schéma actantiel développé par A. J. Greimas⁷⁴. Leur importance varie mais les criminels exotiques ne constituent jamais les adversaires principaux du héros. Ils sont plutôt cantonnés à des emplois secondaires. Si l'on peut observer une réelle unité dans leur rôle actantiel, leurs rôles thématiques sont quant à eux plus variés. En les précisant, nous exposerons les « cahiers des charges⁷⁵ » qui conditionnent les personnages qui en relèvent ainsi que les lignes de force de la criminalité de bas-étage dans nos mystères urbains.

Malgré la diversité des crimes commis, nous avons pu répartir la population criminelle exotique en trois types : la brute, l'usurier et le criminel d'exception. Le premier permet d'insister sur la proximité d'une masse de barbares, étrangers aux conventions sociales par leurs mœurs et leurs comportements. Le second illustre la présence de certains traits civilisés au sein de cette peuplade sauvage. Le troisième souligne la perméabilité des frontières sociales : les criminels exotiques ne sont pas confinés dans un monde clos et parviennent à s'échapper des quartiers louches. L'ordre dans lequel nous proposons ces catégories est celui de leur importance

73. *MysP*, p. 39.

74. Voir particulièrement Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Librairie Larousse, « Langue et langage », 1966, p. 180. Précisons que les alliés du héros sont rarement des criminels exotiques. Les exceptions, comme le Chourineur des *Mystères de Paris*, cessent leurs activités criminelles et sont présentées comme les victimes de circonstances exceptionnelles (jeunesse difficile, tempérament colérique) et non comme des êtres viciés.

75. Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Librairie Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », n° 211, 1983, p. 22.

narrative et de leur « dangerosité ». C'est dire que, à propos des deux premières, nous nous en tenons surtout au portrait des personnages, puisque leur « faire » est presque anecdotique. Ce n'est qu'avec le troisième type, le criminel d'exception, que nous rencontrons des programmes narratifs qui développent de véritables forces agissantes dans la diégèse. Grâce à ce tableau général nous serons plus à même de comprendre comment nos mystères urbains se construisent sur la proximité de la criminalité menaçante, et sur l'idée que voleurs et meurtriers rôdent au milieu de tous.

La brute

Nous désignons par cette appellation des criminels de bas étage dont la mise en scène est axée sur leur altérité radicale. Ce type est représenté par de nombreux personnages dans nos mystères urbains, chacun jouant un rôle mineur dans l'intrigue (ils servent de main-d'œuvre criminelle à des protagonistes plus importants). Les narrateurs ne proposent pas un portrait élaboré de leur caractérisation psychologique individuelle et n'évoquent que quelques vices annoncés par leur physionomie. Ils cherchent plutôt à les « éloigner » du lecteur en employant des procédures de distanciation pour décrire leur apparence et leur langage.

L'apparence de la brute

Pour peindre et mettre à distance la brute, les narrateurs usent de références physiognomoniques et insistent sur la dépravation et la brutalité des passions que laisse voir son visage. Le narrateur des *Mystères de Paris* précise que Barbillon est le « type du vice précoce » alors que celui des *Vrais Mystères de Paris* décrit Coco-Desbraises comme « [u]n individu dont la physionomie déc[èle] l'odieux caractère⁷⁶ ». En plus de leur « mine déterminée », « [q]uelques-uns port[e]nt au

76. *MysP*, p. 39 et *VMysP*, t. I, p. 43; Savant, p. 20.

visage ces ignobles traces que laissent les habitudes de débauche; d'autres gard[e]nt sur la joue d'honorables blessures, résultat d'une rencontre récente au pugilat⁷⁷ ». Ces traits rapprochent la brute de la bête sauvage, d'autant que ces personnages s'attaquent mutuellement : Coco-Desbraises encourage ses confrères à assassiner les voleurs qui leur procurent des occasions criminelles⁷⁸. Soulignons que les narrateurs ne lui attribuent que rarement des traits associés à un animal précis⁷⁹ mais évoquent fréquemment la bestialité qui caractérise son être en général pour l'opposer au lecteur.

L'altérité de ce type apparaît également dans son habillement : le narrateur y voit toujours les traces d'un décalage révélateur. Le costume de la brute témoigne d'une méconnaissance – ou d'un mépris – des codes vestimentaires, comme l'écrit le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* :

Ils sont vêtus, à peu près, comme tout le monde, si ce n'est qu'ils paraissent avoir une prédilection singulière pour les couleurs éclatantes. La toilette de quelques-uns serait irréprochable, si de grosses chaînes d'or, des breloques très apparentes ne venaient pas lui donner un cachet de mauvais goût tout particulier⁸⁰.

La brute ne peut se plier aux conventions sociales de l'habillement. Il ne s'agit pas d'une incapacité produite par un manque de moyens financiers (par exemple, un costume usé qui trahirait la pauvreté) mais de la conséquence d'une distance culturelle.

Cette logique de la mise à distance est systématique dans nos mystères urbains. Dans le roman de Clémence Robert, le narrateur annonce décrire des mendiants mais les personnages concernés relèvent bien de la brute. Décrits dans le tapis-franc, ils partagent avec elle un penchant manifeste pour l'alcool et plusieurs

77. *MysL*, t. I, p. 70.

78. *VMysP*, t. I, p. 43; Savant, pp. 20-21.

79. Cette technique sera plutôt utilisée avec le criminel d'exception.

80. *VMysP*, t. I, p. 33; Savant, p. 17.

commettent des illégalités pour mendier plus efficacement⁸¹. Le narrateur les « éloigne » au moyen de leur apparence :

La bande compacte et serrée offre un amas confus de haillons, d'oripeaux, de besaces, de bâtons, béquilles, potences, madriers, de toutes sortes d'instruments de musique bizarres, de figures difformes, contournées, horribles, de corps fracturés de leurs membres, de bosses superposées, de bras, de jambes nus, couverts de plaies. On dirait un courant d'eau noir, fangeux, roulant des blocs informes, des troncs brisés, des tas de ronces dans des flots de vase et de boue, arrivant, débordant par l'écluse ouverte avec un murmure profond, sauvage, et s'élargissant dans l'enceinte⁸².

Le narrateur insiste sur l'exotisme de ces mendiants qui semblent des sauvages d'une contrée lointaine. Il les traite comme les criminels des autres mystères urbains et les place clairement hors des lois, à l'extérieur de la société honnête.

Le narrateur des *Mohicans de Paris* propose son propre effort de distanciation, qui passe par un relais supplémentaire. Le lecteur, nous l'avons dit, est introduit un soir de carnaval, dans un tapis-franc exceptionnellement bondé de clients déguisés : l'altérité de leurs costumes relève d'abord de la fête. Le narrateur en fait un portrait « exotique » en ce qu'il décrit l'assistance comme

un fouillis impénétrable, où tout se mêlait, se confondait, se perdait : les bras musculeux des hommes semblaient appartenir aux femmes; les jambes déliées des femmes semblaient appartenir aux hommes; une tête barbue paraissait sortir d'une gorge luxuriante; une poitrine velue avait l'air de supporter la tête mélancolique d'une juive de quinze ans⁸³.

Le narrateur dépeint une curiosité, un tableau singulier, qui est complété par la description de différents individus caractérisés par « la dureté de leurs traits et par la férocity ou, tout au moins, la sauvagerie farouche dont leur physionomie était empreinte⁸⁴ ». Dumas est le seul de nos auteurs à utiliser la fête du Carnaval au moment de décrire l'apparence de la brute dans les chapitres initiaux⁸⁵; néanmoins Vidocq et Robert donnent bel et bien une saveur carnavalesque aux portraits qu'ils

81. Par exemple en volant le bébé d'une famille fortunée et en s'en servant pour exciter la compassion dans la rue (*MeP*, p. 44).

82. *Ibid.*

83. *MoP*, pp. 24-26.

84. *Ibid.*, p. 34.

85. Rappelons que le dernier épisode parisien des *Mystères de Paris* a lieu durant le Carnaval; le narrateur n'en use cependant pas pour introduire des criminels des bas-fonds.

proposent, comme nous avons pu le constater dans les deux extraits cités plus haut. De la même façon que Dumas, ils tentent de créer une indistinction entre les individus (qui sont décrits comme un fouillis inextricable) de même qu'un brouillage de la socialité (leur habillement semble, par son caractère emprunté, un déguisement). Ils utilisent le carnaval pour ajouter à la distance entre la brute et le lecteur.

Le phénomène de l'argot

La société parallèle à laquelle la brute donne un visage dans nos mystères urbains tire aussi son ampleur du langage particulier que lui attribuent les narrateurs. Soulignons d'entrée de jeu que, si la critique a dénoncé l'usage de l'argot dans nos mystères urbains⁸⁶, ce sont tous les écrivains romantiques qui se sont vus reprocher leur fascination pour le langage des criminels⁸⁷ qui ne se confond pas avec l'argot commun (que l'on peut associer au français populaire) en raison de sa « vocation au secret⁸⁸ ». Il sert à créer une distance entre ceux qui le comprennent et les autres. Ainsi, les premières lignes des *Mystères de Paris* proposent une leçon expliquant certains termes de cette « langue immonde⁸⁹ », installant immédiatement le lecteur

86. *Les Mystères de Paris* a été particulièrement attaqué sur ce point : « Ne parlons pas du style; un livre à demi écrit en argot n'a pas de style » (Alfred Nettement, *Études sur le feuilleton-roman*, Paris, Perrodil, 1845-1846, t. II, p. 323). Pensons aussi à l'article du 23 juin 1842 du *Corsaire*, cité dans notre chapitre 1, qui décrit *Les Mystères de Paris* comme « un feuilleton d'argot capable de faire tomber le journal des mains du lecteur le plus aguerri ». Les critiques font de l'irruption de l'argot dans la littérature le symptôme d'une invasion et d'une véritable corruption de celle-ci par le « populaire », et expriment dans leurs critiques une réelle répulsion pour ce langage. Exception faite peut-être de Dumas, comme nous le verrons, les auteurs de nos mystères urbains se montrent beaucoup plus ambivalents.

87. « Plus largement, l'argot est très prisé par les Romantiques dans la mesure où il participe à l'effet de pittoresque et de couleur locale, également recherché par les écrivains réalistes » (Sophie Jolin-Bertocchi, *Les Niveaux de langage*, Paris, Hachette Supérieur, « Ancrages », n° 16, 2003, p. 12).

88. « Il existe plus précisément trois types d'argot. Dans le sens ancien et le plus courant, l'argot est celui des malfaiteurs et des couches sociales inférieures de la population. Il existe d'autre part l'argot de métier (le *loucherbem* est l'argot des bouchers) ou d'un groupe social (armée, école...), qui peut dans ce cas correspondre au contraire à des couches sociales supérieures de la population, comme l'argot des Grandes Écoles. Enfin, l'argot commun est pratiqué par un large éventail de locuteurs, il n'a plus vocation au secret mais plutôt une fonction ludique » (*ibid.*, p. 76).

89. Voir la citation à laquelle est rattachée la note 18.

dans la « découverte » d'une réalité linguistique exotique. De plus, les dialogues des premiers chapitres en usent abondamment :

Ah ça ! mais qui es-tu donc ?... tu *dévides le jars* comme père et mère!
Si tu es *grinche*, je ne suis pas ton homme. J'ai *chouriné*, c'est vrai;
parce que, quand le sang me monte aux yeux, j'y vois rouge, et il faut
que je frappe... mais j'ai payé mes chourinades en allant quinze ans au
pré. Mon temps est fini, je ne dois rien aux *curieux*, et je n'ai jamais
*grinché*⁹⁰.

Le « jars », c'est-à-dire l'argot, très présent dans ce roman, est intimement lié aux habitués des tapis-francs. Ce sont toutefois les personnages des *Vrais Mystères de Paris* qui en usent le plus :

Allez, qu'il nous dit, esquintez les boucars et les cambriolles, escarpez
les messières et balancez-les à la lance, mais aboulez icigo le pèze, les
bogues, les bêtes à cornes, la blanquette et toute la camelotte; je solirai le
tout et je prendrai double fade pour mézigue, est-ce juste ça⁹¹ ?

Le narrateur de ce roman utilise le passé de Vidocq (l'auteur) pour établir sa compétence. Rappelons que ce dernier a déjà fait un large usage de l'argot dans ses *Mémoires*, généralement considéré, avec *Le Dernier jour d'un condamné* (1829) de Victor Hugo, comme le moment de l'introduction de ce langage dans la littérature.

Les autres mystères urbains n'accordent pas à l'argot une place aussi importante mais ils en font tout de même usage. Quoique discret, il est présent dans *Les Mystères du Palais-Royal*⁹² et le narrateur des *Mohicans de Paris* l'attaque frontalement :

Oh ! qu'on se rassure, nous n'allons pas nous engager dans un dialogue
d'argot, et faire un livre que l'on ne puisse comprendre qu'à l'aide du
dictionnaire infâme de Bicêtre et de la Conciergerie. Nous nous hâtons,
au contraire, de nous débarrasser, pour n'y plus revenir, de tous ces
termes immondes, qui nous répugneraient autant qu'à nos lecteurs⁹³.

90. *MysP*, p. 36.

91. *VMysP*, t. I, p. 43; Savant, p. 21 (« Allez, qu'il nous dit, forcez les boutiques et les chambres, assassinez les bourgeois et les jetez à la rivière, mais apportez ici l'argent, les montres, l'argenterie, les marchandises; je vendrai le tout et je prendrai double part pour moi »).

92. « [C]ar les jaunets ne manquent pas : je lui en ai vu plein ses poches » (*MysPR*, t. I, p. 10); « Le brigand l'a escofié ! » (*ibid.*, t. I, p. 12); « sans avoir désormais rien à craindre des *curieux* (agents de police) » (*ibid.*, t. I, p. 70).

93. *MoP*, p. 14.

La condamnation est explicite et le narrateur tient parole : l'argot n'apparaît que fugitivement au cours des trois cent trente-sept chapitres de son roman (les personnages, peu importe leur classe sociale, s'expriment généralement dans un langage soigné, tant du point de vue grammatical que stylistique). La brève leçon d'argot qui est offerte dans les premières pages (« Disons donc rapidement ce que sont les voleurs à la carouble et à la fourline, les charrieurs, les scionneurs et les vantarniers⁹⁴ ») porte sur des termes qui ne reviennent ensuite qu'accessoirement. Les explications qui sont fournies à propos de ces vocables argotiques constituent donc bien plus une réponse aux attentes que le narrateur attribue au lecteur qu'un passage nécessaire à la compréhension de la narration. L'argot est ici présent précisément pour souligner son absence dans la suite de l'œuvre.

Si l'argot parisien n'apparaît pas dans *Les Mystères de Londres*, pour des raisons évidentes, le narrateur utilise lui-même le motif du langage criminel lorsqu'il fournit des explications sur certaines expressions anglaises et lorsqu'il ponctue les dialogues des criminels exotiques de jurons qui distinguent radicalement leur parole de celle des représentants des autres classes sociales. Il partage la logique de ses coreligionnaires en affirmant l'existence d'une langue propre aux barbares qui hantent Londres. En fait, seul *Les Mendiants de Paris* néglige la distance langagière et ne cherche à éloigner la brute que par son apparence.

Dans nos mystères urbains, le recours à l'argot provient à la fois d'un souci de réalisme et d'un effet de pittoresque puisque les narrateurs n'en offrent pas un traitement neutre. L'argot est souligné au sein de l'espace textuel par un travail typographique (mise en évidence par les guillemets ou, le plus souvent, par l'emploi de l'italique). Le narrateur y adjoint généralement un appareil de notes explicatives qui impose un rythme de lecture syncopé en forçant le lecteur à « traduire » l'expression argotique ou à se reporter aux précisions fournies entre parenthèses ou

94. *Ibid.*, p. 15.

en bas de page⁹⁵. Un cas célèbre est celui de l'arlequin que commande le Chourineur dans *Les Mystères de Paris*. Le narrateur ajoute en note :

Un arlequin est un ramassis de viande, de poisson et de toutes sortes de restes provenant de la desserte de la table des domestiques des grandes maisons. Nous sommes honteux de ces détails, mais ils concourent à l'ensemble de ces mœurs étranges⁹⁶.

Dans cette acception, le mot « arlequin » n'est pas relevé par la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1835) et n'apparaît dans les ouvrages de langue, à notre connaissance, qu'en 1863 dans le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré. Il n'en reste pas moins que le terme circule sous la monarchie de Juillet, dans les journaux, dans le langage populaire et chez certains romanciers (Balzac notamment). En le choisissant, Sue crédibilise le langage du Chourineur et justifie une note explicative. Celle-ci est sans doute pertinente pour plusieurs lecteurs mais il faut remarquer que le narrateur ne se contente pas de présenter un élément exotique : il insiste sur son exotisme. Sue constate moins l'« étrangeté » qu'il ne la crée⁹⁷.

Précisons que le narrateur s'excuse d'user de cette « langue immonde » : « Nous n'abuserons pas longtemps de cet affreux langage d'argot, nous en donnerons seulement quelques spécimens caractéristiques⁹⁸ ». Le lecteur trouve des doléances similaires dans *Les Mohicans de Paris* et dans *Les Vrais Mystères de Paris*⁹⁹. Ces « regrets » stigmatisent ce « vocabulaire infâme, où les mots qui

95. Nous rejoignons ici les observations de Jean-Claude Vareille qui écrit que l'argot « est présent uniquement à des fins *exotiques* et *documentaires*, avec traduction à l'appui, dans des notes en bas de page, explicitement réservées à ceux qui ne sont pas des initiés à la fête et à ses codes » (*L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1989, p. 29).

96. *MysP*, p. 44.

97. Ces remarques proviennent de notre article « Exotisme et "regard exotisant" ou comment concilier roman urbain et roman feuilleton », publié dans Christina Horvath et Helle Waahlberg (dir.), *Pour une cartographie du roman urbain du 19^e au 21^e siècles*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 2007, p. 114.

98. *MysP*, p. 33.

99. Tout comme le narrateur des *Mohicans de Paris* (voir la citation rattachée à la note 93), celui des *Vrais Mystères de Paris* se montre explicite : « Aussi on trouve, dans ce qui précède, et on trouvera, dans ce qui va suivre, une grande quantité de mots d'argot. On nous fera peut-être observer qu'il était au moins inutile d'initier les gens du monde à la connaissance du jargon des voleurs et des assassins. Nous comprendrions, jusqu'à un certain point, cette observation, si nous étions les premiers à faire ce que nous avons fait. Mais comme, depuis longtemps déjà, nous avons été

signifient le vol, le sang, le meurtre, sont encore plus hideux et plus effrayants que les hideuses et effrayantes choses qu'ils expriment¹⁰⁰ ». Les narrateurs de nos mystères urbains éprouvent à la fois une répulsion et une réelle fascination pour l'argot et sa « poésie¹⁰¹ ». D'ailleurs, bien que les narrateurs prétendent s'en dissocier et ne l'utiliser qu'à leur corps défendant, ils se plaisent à en truffier certaines de leurs pages. Son utilisation demeure néanmoins contrôlée : il ne s'agit pas d'une corruption de la langue mais d'un usage d'abord lexical (les narrateurs intègrent des mots argotiques au sein de phrases grammaticalement correctes qui demeurent, le plus souvent, intelligibles). L'argot est localisé et mis en évidence par la langue au sein de laquelle il se déploie. Celle-ci constitue en fait une grille protégeant le lecteur d'une corruption généralisée et lui permet d'observer à distance le spectacle du « monde interdit et inaccessible du crime¹⁰² ».

Mentionnons enfin que les narrateurs attribuent à l'argot un rôle important dans la diégèse en tant que critère disqualifiant et qualifiant. Pour les aristocrates et les bourgeois, parler ce langage est une tare qui signale des habitudes dont il faut rougir mais, pour les criminels, sa maîtrise permet d'intégrer la grande famille des hors-la-loi. Dans *Les Mystères de Paris*, Rodolphe en use pour gagner la confiance du Chourineur alors que l'ignorance de Tom et Sarah contribue à les identifier comme des proies aux yeux des criminels¹⁰³. Dans *Les Vrais Mystères de Paris*, Beppo doit justifier ses compétences limitées en ce domaine par une enfance à la campagne pour ne pas éveiller les soupçons dans le cabaret de la mère Sans-

devancés dans la carrière, le seul soin dont, à ce sujet, nous ayons dû nous inquiéter, a été celui de veiller à ce que notre plume restât constamment chaste » (*VMysP*, t. II, p. 120; Savant, p. 119).

100. *MysP*, p. 40.

101. *Ibid.*

102. « L'argot a pour fonction de mettre en valeur la couleur locale du monde interdit et inaccessible du crime. Mais l'auteur n'emploie que des termes argotiques isolés qui sont instillés dans la phrase en langue châtiée. Le lecteur est ainsi rassuré à la vue d'un monde que le style semble maîtriser » (Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 307).

103. « *Pastiquez la maltouze, faire la contrebande, donc ! Il paraît que vous ne dévidez pas le jars ?* – Mon brave, je ne vous comprends plus. – Je vous dis : Vous ne parlez donc pas argot comme monsieur Rodolphe ? – Argot ? dit Tom en regardant Sarah d'un air surpris. – Allons, vous êtes des *sinves* [hommes simples] mais le camarade Rodolphe est un fameux *zig*, lui : tout peintre en éventails qu'il est, il m'en remontrerait à moi-même pour l'argot... Eh bien, puisque vous ne parlez pas ce beau langage-là, je vous dis en bon français que Bras-Rouge est contrebandier » (*MysP*, p. 77).

Refus¹⁰⁴. En permettant aux criminels de se reconnaître, l'argot sert aussi de langage codé et Servigny, toujours dans *Les Vrais Mystères de Paris*, n'échappe à un traquenard mortel que parce qu'il comprend les paroles échangées entre des criminels qui croient pouvoir parler en toute tranquillité :

– Il y a eu du *renaud* à l'affaire de la chique, elle est marronnée, le dabe est raboulé (il y a eu du péril, le vol de l'Église est manqué, le père est revenu).

Servigny, qui avait parfaitement compris ces termes d'argot, eut peine à réprimer un mouvement de surprise et de crainte. Seul et sans armes, quelle défense opposerai-je, se dit-il, aux adroits coquins dans le repaire desquels je suis tombé ? Il est donc écrit que c'est ma dernière nuit¹⁰⁵ !

L'argot constitue donc une dimension essentielle de la représentation de la criminalité exotique dans nos mystères urbains et ce, malgré son succès qui dépasse les couches sociales dans lesquelles il est apparu. Ce phénomène, qui s'observe notamment grâce à la publication de plusieurs dictionnaires d'argot au XIX^e siècle (l'un est spécialement destiné à faciliter la compréhension des *Mystères de Paris*¹⁰⁶), est d'ailleurs mis en scène par nos mystères urbains. Sans banaliser le langage des criminels, les narrateurs se montrent sensibles au fait qu'il n'est plus exclusif en raison d'une diffusion à laquelle ils contribuent eux-mêmes. Ainsi, dans *Les Vrais Mystères de Paris*, des bandits refusent de considérer comme un voleur (ce qu'il est pourtant) un homme qui parle l'argot parce que les « riches » connaissent désormais l'existence de dictionnaires consacrés à ce langage¹⁰⁷. De façon analogue, dans *Les Mystères de Paris*, un huissier criminel qui tient plus du bourgeois que de la brute

104. « – Ah ! vous ne *dévidez pas le jars* (vous ne parlez pas l'argot) ! tant pis ! Vous ne pourrez pas alors causer agréablement avec les amis. [...] Mais comment se fait-il donc que vous n'*entraviez pas bigorne*... que vous ne compreniez pas l'argot ? – Que voulez-vous, je n'ai vécu jusqu'à présent qu'avec de braves gens de campagne » (*VMysP*, t. VI, pp. 243-244; Savant, pp. 280-281).

105. *Ibid.*, t. V, pp. 16-17; Savant p. 244.

106. *Dictionnaire complet de l'argot employé dans les « Mystères de Paris »*, Paris, chez tous les libraires, 1844, 121 p. Certains de ces dictionnaires sont antérieurs au phénomène des mystères urbains (par exemple, le *Dictionnaire d'argot, ou Guide des gens du monde, pour les tenir en garde contre les mouchards, filous, filles de joie*..., Paris, chez les Marchands de Nouveautés, 1827, 50 p.). On assiste toutefois à une recrudescence après 1840 (voir notamment *Dictionnaire d'argot ou la langue des voleurs dévoilée*, Paris, chez tous les libraires, 1847 et Alexandre Pierre, *Argot et jargon : première et seule édition de l'argot et jargon des filous, qui n'est intelligible qu'entre eux*, Paris, A. Pierre, 1848).

107. « Ah ! tu *dévides le jars* pour nous faire croire que tu es un *pègre*. Ça aurait peut-être pris autrefois, reprit Blaise. Mais aujourd'hui, pas moyen. Les plus *rupins*, depuis qu'on a imprimé des dictionnaires d'argot, *entravent bigorne* comme *nouzailles*. Allons, allons, la *filoché* et le *ployant* (la bourse et le portefeuille) » (*VMysP*, t. VII, p. 33; Savant, p. 313).

apprend l'argot au cours d'un séjour en prison¹⁰⁸. Cet exemple nous permet d'introduire le second lieu auquel les narrateurs associent systématiquement la brute : l'établissement carcéral.

La brute en captivité

Chacun de nos mystères urbains propose la narration de diverses péripéties au sein d'une prison. Le narrateur en fait une curiosité typique de la criminalité exotique, un lieu qu'il est nécessaire « d'expliquer » au lecteur. Ici encore, les narrateurs respectent le double mouvement que nous avons évoqué à l'orée de ce chapitre. Ils étoffent l'illusion référentielle en nommant systématiquement les prisons qu'ils représentent, que le lecteur peut situer avec précision¹⁰⁹. Néanmoins, ils ne les décrivent généralement que très rapidement et sans les motifs utilisés pour marquer l'altérité du tapis-franc. Seul le narrateur des *Mystères du Palais-Royal* exploite la nourriture de la prison pour « éloigner » celle-ci du lecteur¹¹⁰. La saleté des lieux est passée sous silence tout comme, de façon peut-être plus surprenante, l'effet d'enfermement oppressant que sait produire la prison. Les narrateurs négligent le potentiel narratif et dramatique des corridors lugubres et des sombres

108. « C'est bien le plus grand scélérat... il sort du bagne, et il a encore volé et assassiné; mais son dernier meurtre est si horrible qu'il sait bien qu'il sera condamné à mort sans rémission, mais il s'en moque comme de colin-tampon. [...] Je me suis mis tout de suite dans ses bonnes grâces en lui donnant des cigares; aussi il m'a pris en amitié et il m'apprend l'argot. Je fais des progrès. – Ah ! ah ! quelle bonne farce ! Mon général qui apprend l'argot » (*MysP*, p. 990).

109. C'est la prison de la Force que le lecteur rencontre le plus souvent puisqu'elle est présente dans *Les Mystères de Paris*, *Les Mystères du Palais-Royal* et *Les Mendiants de Paris*. La prison de Saint-Lazare (*Les Mystères de Paris* et *Les Vrais Mystères de Paris*) et le bagne de Toulon (*Les Vrais Mystères de Paris* et *Les Mohicans de Paris*) sont également mis en scène. Dans *Les Mystères de Londres*, le prisonnier est incarcéré dans la prison de Newgate.

110. « Voici l'explication de cette scène, qui serait inintelligible pour beaucoup de lecteurs sans ce corollaire : la soupe distribuée aux prisonniers était alors, est encore aujourd'hui, composée de bouillon animalisé avec des viandes immondes dont les honnêtes gens ne voudraient pas nourrir leurs chiens, et dans lequel on fait bouillir des haricots à moitié dévorés par les vers, des lentilles dans lesquelles les pucerons se trouvent dans la proportion de quatre-vingts sur cent. Quand cet affreux potage a suffisamment bouilli, tous ces hideux insectes forment une croûte à la superficie; cette croûte est la part de ceux que l'on sert les premiers » (*MysPR*, t. II, p. 61). Dans *Les Mystères de Paris*, on trouve un commentaire sur la nourriture dans la prison – « Mais pour vous qui étiez si gourmand, général, les ressources de la prison sont bien maigres » (*MysP*, p. 989) – qui ne souligne cependant pas son caractère « exotique ».

cachots¹¹¹ tout comme le rapprochement attendu avec le souterrain gothique. Seul celui des *Mystères de Paris* s'attache à la description du bâtiment de la Force mais il s'emploie à réfuter l'idée que la prison puisse être un lieu effrayant : « Rien de sombre, rien de sinistre dans l'aspect de cette maison de détention¹¹² ». Il dénonce cette idée reçue :

À la vue de ces établissements réunissant toutes les conditions du bien-être et de la salubrité, on reste malgré soi fort surpris, habitué que l'on est à regarder les prisons comme des antres tristes, sordides, malsains et ténébreux¹¹³.

Le narrateur met ainsi en contraste les conditions de vie des prisonniers et celles des ouvriers, qu'il décrit comme bien plus difficiles¹¹⁴. Si cette démonstration est unique aux *Mystères de Paris*, l'aspect effrayant de la prison est un cliché que nos narrateurs refusent d'exploiter. En fait, ils délaissent tous les « *topoi* de la littérature carcérale » qu'a identifiés Victor Brombert :

[C]achot sordide et cachot-refuge, cruauté des geôliers (mais aussi présence du "bon" geôlier), panorama et vue du ciel, vue ou devinée du paysage environnant, prison dans la prison (l'image du masque de fer), "folie" du prisonnier, inscriptions sur les murs, symbolisme du mur comme invitation au dépassement¹¹⁵.

Ceci s'explique par le fait que les narrateurs de nos mystères urbains n'explorent pas le rôle thématique du prisonnier, c'est-à-dire qu'ils ne proposent pas un portrait moral du « détenu », qui serait caractérisé par des traits généraux. Le prisonnier n'est ici qu'une brute : il se comporte en prison comme s'il était au tapis-franc.

111. Le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* propose une des descriptions les plus élaborées de notre corpus : « [C]e sont, comme toujours, des murailles formées d'énormes pierres de taille, auxquelles le temps a donné une couleur sombre et verdâtre, de petites fenêtres défendues par de forts barreaux, des portes basses et cintrées, garnies de toutes sortes de ferrures, et fermées par de lourds verroux [*sic*] et d'énormes serrures » (*VMysP*, t. VI, p. 273). Si ce passage peut convenir à la mise en scène d'un souterrain gothique, nous n'observons aucun effort pour souligner cette proximité. La description des lieux est promptement délaissée au profit des prisonniers eux-mêmes.

112. *MysP*, p. 956.

113. *Ibid.*

114. « Ce qui est triste, sordide et ténébreux, ce sont les bouges où, comme Morel le lapidaire, tant de pauvres et honnêtes ouvriers languissent épuisés, forcés d'abandonner leur grabat à leur femme infirme et de laisser avec un impuissant désespoir leurs enfants hâves, affamés, grelotter de froid dans leur paille infecte » (*ibid.*).

115. Victor Brombert, *La Prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris, Corti, 1975, p. 15.

C'est dire que nos mystères urbains n'exploitent pas du point de vue narratif une facette importante du motif carcéral : l'isolement. Ce thème comporte une dimension héroïque dont différents auteurs ont tiré profit sous la monarchie de Juillet (on peut penser à *Mes prisons* (1833) de Silvio Pellico (1789-1854) – un texte inscrit toutefois dans une perspective plus politique – ou à une œuvre très proche de nos mystères urbains et écrite par l'un de nos auteurs, *Le Comte de Monte-Cristo* (1844-1846) de Dumas). Nos œuvres évitent de mettre en scène les criminels des bas-fonds, qu'ils décrivent comme des brutes dénuées de toute dimension introspective, dans une réclusion solitaire qui est associée, dans plusieurs exemples littéraires et dans l'imaginaire collectif, à la réflexion. La prison n'est pas le lieu de méditations mais celui de la démonstration de la force brute et de la violence.

En fait, plus encore que lorsqu'ils décrivent le cabaret, les narrateurs de nos mystères urbains optent pour une mise en scène lugubre reposant non sur la prison (en tant que bâtiment) mais sur les prisonniers. Celui des *Mystères de Paris* écrit ainsi :

Si l'aspect matériel d'une vaste maison de détention, construite dans toutes les conditions de bien-être et de salubrité que réclame l'humanité n'offre au regard, nous l'avons dit, rien de sinistre, la vue des prisonniers cause une impression contraire¹¹⁶.

Le narrateur ne néglige pas ses efforts pour associer les prisonniers au type de la brute. Il reprend les traits que nous avons dégagés des portraits de celui-ci, particulièrement l'écart vestimentaire – il prétend renoncer à rendre « dans sa hideuse fantaisie la variété de costumes de ces malheureux¹¹⁷ » – ainsi que la

116. *MysP*, p. 1 010. Le narrateur ajoute plus loin : « Aussi, à la vue des criminels qui encombrant les prisons, on est d'abord saisi d'un frisson d'épouvante et d'horreur » (*ibid.*).

117. *Ibid.*, p. 1 011.

bestialité et la dépravation que trahit leur physionomie¹¹⁸. Il prend également soin, nous l'avons évoqué, de mettre en scène des prisonniers qui emploient l'argot¹¹⁹.

Le cas des *Mystères de Paris* n'est pas isolé : les autres narrateurs rapprochent également le prisonnier de la brute. Ils affirment ainsi l'existence de mœurs particulières qui témoignent de l'altérité des détenus. *Les Mystères de Paris* et *Les Vrais Mystères de Paris* insistent sur la hiérarchie qui organise la population carcérale selon les crimes commis et la sauvagerie de ceux-ci¹²⁰. Nos mystères urbains reprennent ici une idée que l'on retrouve dans le discours réformateur qui se développe sous la monarchie de Juillet¹²¹. Les précisions qu'ils apportent contribuent à la vraisemblance mais posent aussi notre corpus comme un interlocuteur dans une série discursive légitimée qui traite de problèmes sociaux – ici spécifiquement carcéraux. Elles participent donc à la volonté mathésique revendiquée par les narrateurs de nos romans. Remarquons que le dialogue s'établit à propos des éléments les plus alarmistes du discours réformateur, ce qui permet aussi aux narrateurs de les utiliser pour dramatiser certains passages. Par exemple,

118. « Un phrénologiste aurait attentivement observé ces figures hâves et tannées, aux fronts aplatis ou écrasés, aux regards cruels ou insidieux, à la bouche méchante ou stupide, à la nuque énorme; presque toutes offraient d'effrayantes ressemblances bestiales » (*ibid.*).

119. « Maintenant ce n'est plus la rousse [la police] qui nous découvre, ce sont les *mangeurs* [dénonciateurs]. Jacques et Gauthier, qu'on a guillotiné l'autre jour... *mangés*... Roussillon, qu'on a envoyé aux galères à *perte de vue*... *mangé* » (*ibid.*, p. 1 014).

120. Le narrateur des *Mystères de Paris* souligne que « plus un coupable montrera de cynisme et d'audace, plus il sera compté, et pour ainsi dire respecté » (*ibid.*, p. 1 013). Celui des *Vrais Mystères de Paris* résume ce phénomène ainsi : « Lorsqu'un voleur qui, durant le cours de sa carrière, s'est fait connaître par quelques actions d'éclat arrive au bagne, il a le droit que personne ne songe à lui contester de choisir la meilleure place du *banc*, les *braves garçons* [les bons voleurs] lui apportent tous les petits objets qui sont nécessaires à un forçat; ils dégarnissent même leur *serpentin* [leur matelas] pour améliorer celui du nouveau venu » (*VMysP*, t. I, p. 123; Savant, p. 46).

121. « L'association des pègres de la haute a ses lois, lois qui ne sont écrites nulle part, et que cependant chaque membre connaît et observe plus exactement que ne le sont la plupart de celles qui régissent l'état social » (Louis-Mathurin Moreau-Christophe, « Les détenus » dans *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., t. II, p. 535). Cet article a été rédigé par un spécialiste de la question, qui a publié *De la Réforme des prisons en France basée sur la doctrine du système pénal, et le principe de l'isolement individuel* (Mme Huzard, 1838). On trouve un passage presque identique dans un ouvrage écrit et publié par Vidocq en 1836 : « L'association des Pègres de la Haute a ses lois, lois qui ne sont écrites nulle part, mais que cependant tous les membres de l'association connaissent, et qui sont plus exactement observées que celles qui régissent l'état social » (*Les Voleurs : physiologie de leurs mœurs et de leur langage, ouvrage qui dévoile les ruses de tous les fripons et destiné à devenir le vade-mecum de tous les honnêtes gens*, Paris, Chez l'auteur, 1836, t. II, pp. 10-11). Vidocq reprend ce même passage dans *Les Vrais Mystères de Paris* (t. I, p. 64; Savant, p. 30).

plusieurs d'entre eux évoquent l'existence, à la Force, de la « Fosse-aux-lions » où « sont ordinairement réunis les détenus les plus dangereux par leurs antécédents, par leur férocité ou par la gravité des accusations qui pèsent sur eux¹²² ». D'autres présentent certains « outils » propres aux prisonniers, par exemple la « bastringue », une trousse d'évasion que le lecteur rencontre dans *Les Vrais Mystères de Paris* et dans *Les Mohicans de Paris*¹²³. Ces traits ne suffisent pas à mettre en scène dans nos mystères urbains le rôle thématique du prisonnier : il s'agit bien de brutes en captivité, d'autant que, exception faite des personnages positifs emprisonnés injustement suite à une machination, la population carcérale est presque exclusivement composée de criminels endurcis et récidivistes. Le lecteur ne rencontre aucun prisonnier qui s'y amende.

On le voit, les narrateurs prennent position dans les débats sur l'efficacité du système pénitentiaire qui font rage sous la monarchie de Juillet, particulièrement après 1840¹²⁴, en affirmant que le système pénitentiaire ne parvient pas à réhabiliter les détenus. Le narrateur des *Mystères de Paris* évoque « l'intensité de la contagion qui atteint mortellement les prisonniers dont on pourrait encore espérer quelque chance de réhabilitation¹²⁵ ». La prison encourage le crime – « [u]n grand nombre de vols se donnent, s'achètent et se complotent ainsi en prison, autre détestable

122. *MysP*, p. 1 010. On retrouve un constat identique dans *Les Mendiants de Paris* : « [I]l n'y avait point là de ces figures hideuses et sinistres qu'on aurait rencontrées en grand nombre de l'autre côté de la muraille, dans la cour nommée *Fosse aux Lions* » (*MeP*, p. 133).

123. « [U]n de ces étuis de fer-blanc ou d'ivoire, de quatre pouces de long sur environ douze lignes de diamètre, qui peuvent contenir un passeport, une scie et sa monture et auquel les voleurs ont donné le nom de *bastringue* » (*VMysP*, t. I, p. 125; Savant, p. 47); « Une bastringue, [...] c'est un étui de fer-blanc, de sapin ou d'ivoire – la matière n'y fait rien – de trois pouces de long et de dix ou douze lignes d'épaisseur, pouvant contenir à la fois un passeport et une scie faite avec un ressort de montre » (*MoP*, p. 999). Les narrateurs des mystères urbains en font un nom féminin, une pratique relevant exclusivement de l'argot, peut-être pour faire la distinction avec le substantif masculin « bastringue » utilisé pour désigner un « [b]al de ginguette », selon la sixième édition du Dictionnaire de l'Académie française en 1832.

124. À cet égard, celui des *Mystères de Paris* est, encore une fois, le plus explicite : « Ce n'est pas tout : la condamnation à l'isolement, si redouté par les scélérats, amènera peut-être forcément l'abolition de la peine de mort » (*MysP*, p. 1 019). Nous avons abordé ce sujet dans la section « L' "invention" du roman-feuilleton » de notre chapitre 1.

125. *MysP*, p. 1 014.

conséquence de la réclusion en commun¹²⁶ ». Nos mystères urbains montrent les conséquences des regroupements de criminels et défendent l'idée de la réclusion solitaire (dans le roman de Sue, le détenu surnommé le Squelette dit qu'il aurait peut-être hésité à commettre des crimes devant la perspective de se trouver seul dans une cellule¹²⁷). La crainte que le système pénitentiaire contribue à la criminalité au lieu de la prévenir est très répandue¹²⁸ et sa mise en scène dans nos œuvres confirme notre conclusion : le détenu n'est jamais qu'une brute enfermée temporairement et prête à commettre de nouveaux crimes dès sa sortie de prison. Le caractère passager de l'enfermement est également perceptible en ce que, dans nos mystères urbains, la prison est un lieu d'où l'on s'évade aisément¹²⁹. Chacun de nos romans présente plusieurs évasions, qui ne sont pas toujours l'œuvre de personnages dotés de capacités exceptionnelles. Malgré la diversité de leurs techniques, un trait est récurrent : la facilité à soudoyer les gardiens ou les employés de justice.

En d'autres mots, dans nos mystères urbains, la prison ne protège pas véritablement les honnêtes gens : les prisonniers en sortent plus résolus et mieux préparés pour mener leur guerre contre la société. Si nos romans éveillent une certaine curiosité chez le lecteur à propos de la brute, ils suscitent aussi un malaise. Ce type exprime les inquiétudes de l'époque envers la criminalité des bas-fonds caractérisée par une énergie sauvage entièrement consacrée à obtenir des fonds nécessaires à satisfaire ses vices. La brute a ainsi un rapport purement utilitaire à l'argent, à la différence du second type que nous allons étudier, l'usurier.

126. *Ibid.*, p. 1 025. Hugo, de façon plus synthétique, écrit dans *Les Misérables* : « Les galères font le galérien » (*Les Misérables*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1985 [1^{re} éd. 1862], t. I, p. 395; Première partie, livre septième, chapitre XI, « Champmathieu de plus en plus étonné »).

127. *MysP*, p. 1 019.

128. « La société prohibe les associations de plus de 20 personnes, dans la crainte que son repos n'en soit troublé, et elle constitue elle-même des associations de 200, de 500, de 1 200 condamnés dans des maisons qu'elle leur construit *ad hoc*, et qu'elle divise, pour leur plus grande commodité, en ateliers, en préaux, en dortoirs, en réfectoires communs » (Louis-Mathurin Moreau-Christophe, « Les détenus », dans *Les Français peints par eux-mêmes*, *op. cit.*, t. II, p. 537).

129. « Et, s'adressant à Colombier, comme un homme sûr de s'échapper du bagne avant peu : – Je vous suis, dit-il. – Ce Carmagnole est vraiment plus enjoué qu'il n'est permis de l'être en pareille aventure, murmura M. Jackal en regardant dédaigneusement sortir le Marseillais » (*MoP*, p. 2 570).

L'usurier

Il existe dans nos mystères urbains une « bourgeoisie d'affaires criminelle », c'est-à-dire une classe sociale composée d'individus qui tiennent des commerces reposant en totalité ou en partie sur une clientèle interlope. Ce groupe s'apparente à celui des « boutiquiers » qui, selon Adeline Daumard, rassemble « tous les patrons, artisans et commerçants, à l'exception des industriels et des négociants. Le critère, pour les distinguer des artisans à façon, est l'existence d'une boutique et d'un fonds de commerce¹³⁰ ». Les malfaiteurs qui participent de cette « bourgeoisie d'affaires criminelle » sont presque toujours des usuriers malhonnêtes et très durs en affaires, figure sur laquelle nous concentrerons notre analyse¹³¹. S'ils ne commettent pas tous des crimes violents, ils sont néanmoins explicitement rapprochés de la brute par la mise en scène « exotisante » de leur apparence et, dans une moindre mesure, de leur langage. Les narrateurs insistent sur le statut et les richesses qu'ils retirent de leur métier pour en faire un groupe social supérieur à la brute (qui est associée à la populace) : l'usurier, rouage indispensable de l'économie criminelle, est toujours placé en position de force.

Présent dans quatre de nos œuvres, ce type regroupe principalement les métiers d'usurier et de receleur, qui se rencontrent parfois dans un même personnage. Il s'agit toujours d'un individu déloyal et profiteur dont les narrateurs soulignent tout particulièrement l'âpreté au gain. Ainsi, lorsqu'ils décrivent une transaction, ils insistent sur le marchandage serré qui l'accompagne

130. Adeline Daumard, *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1996 [1^{re} éd. : SEVPEN, 1963], p. XL.

131. D'ailleurs les « commerçants » criminels qui ne sont pas des usuriers sont souvent associés à l'usure par la façon dont ils exercent leur profession. C'est le cas, par exemple, de la dame Philipaux dans *Les Mystères du Palais-Royal*, une « industrielle bien connue des nymphes sans emploi, des jeunes filles de bonne volonté, et des femmes galantes sur le retour, auxquelles elle rendait chaque jour d'immenses services, ce qui lui avait valu le surnom de Notre-Dame-de-Bon-Secours » (*MysPR*, t. I, p. 78). Elle vend et loue des toilettes à des jeunes femmes démunies. Ce personnage est la seule à exercer cette activité dans notre corpus mais cette dernière est attestée sous la monarchie de Juillet. Le cas le plus connu est peut-être celui de Mme Nourrisson dans *Splendeurs et Misères des Courtisanes*. Balzac a également signé un portrait des femmes qui offrent de tels services (« Une marchande à la toilette ou Mme la Ressource en 1844 », *Le Diable à Paris*, Paris, Hetzel, 1845-1846, t. I, pp. 271-277; publié en octobre 1844 dans les 34^e et 35^e livraisons).

systématiquement et qui se conclut toujours à l'avantage de l'usurier, ce que déplorent tous les clients : « Mais, père Micou, vous me filoutez par trop ! Il n'y a pas de bon sens ! [...] Vous vous ressemblez tous, allez, tas de brigands ! peut-on écorcher les amis comme ça¹³² » ! Le narrateur attribue également à l'usurier une propension à tromper ceux avec qui il conclut des affaires.

Il faut souligner que, au sein de nos mystères urbains, seulement deux usuriers sont juifs : Ismaïl Spencer dans *Les Mystères de Londres* et Josué dans *Les Vrais Mystères de Paris*. Les romans qui composent notre corpus cherchent à éviter de s'enfermer dans l'image stéréotypée de l'usurier juif, notamment en la mettant à distance : « Dieu d'Israël ! s'écria [l'usurier] Josué. Tâchez, madame la marquise, que ce bon M. de Pourrières ne tombe pas entre les mains de ce misérable [l'usurier Juste]. Il est, quoique chrétien, cent fois plus juif que moi¹³³ ». Ce n'est toutefois pas dire que nos mystères urbains rejettent tous les clichés concernant l'usurier.

Soulignons d'abord que, à l'exception d'Ismaïl Spencer, tous les usuriers que le lecteur rencontre sont décrits comme des êtres repoussants. Ainsi, le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* qualifie Juste de « petit monstre¹³⁴ » et dit de son compétiteur Josué qu'il est « laid, sale, rusé et fripon¹³⁵ ». Ils sont particulièrement caractérisés par la saleté de leurs habits : « Josué [...] serra[i]t entre ses genoux un chapeau jadis noir, mais à l'heure qu'il était de couleur jaune et crasseux à faire lever le cœur¹³⁶ ». Ce détail le rapproche de la souillure du tapis-franc et de celle de la brute criminelle tout en contribuant à son portrait moral : il révèle ici que l'usurier

132. *MysP*, p. 753. « Salvador avait affaire à un homme aussi tenace qu'il l'était lui-même, et il était en quelque sorte sous sa dépendance, il fut don[c] forcé de subir sa loi. – Je me résigne, dit-il à Juste » (*VMysP*, t. VI, p. 83).

133. *VMysP*, t. III, p. 42; Savant, p. 181.

134. *Ibid.*, t. II, p. 278; Savant, p. 164. Le narrateur précise qu'il a « une figure jaune et parcheminée » (*ibid.*, t. II, p. 265; Savant, p. 158).

135. *Ibid.*, t. I, p. 154. Les exemples sont nombreux au sein de notre corpus. Par exemple, dans *Les Mystères de Paris*, le « père Micou est un gros homme de cinquante ans, à physionomie basse, rusée, au nez bourgeonnant, aux joues avinées » (*MysP*, p. 751).

136. *VMysP*, t. III, p. 29. Dans ce même roman, Juste porte un couvre-chef « dont la couleur primitive disparaissait sous une couche épaisse de crasse » (*ibid.*, t. II, p. 265; Savant, p. 158).

est dominé par l'avarice et refuse de soigner sa toilette malgré sa fortune. Si certains usuriers et receleurs sont présentés comme de « bons vivants » – c'est-à-dire, selon les standards de la criminalité exotique, qu'ils apprécient les alcools forts¹³⁷ –, la plupart sont mis en scène comme des ermites négligés et solitaires, accumulant des monceaux d'or. Ainsi, Juste vit seul dans une maison protégée par un énorme chien. Il ne dépense rien, il accroît sa fortune et imagine ce qu'elle lui permettrait de conquérir. À propos des richesses contenues dans son portefeuille, il s'exclame :

Voilà mes salons dorés, mes boudoirs parfumés, mes bains de jaspe et de porphyre, mes équipages du carrossier à la mode, mes chevaux anglais, mes chiens de race et mes valets dorés sur toutes les coutures ! Voilà mes maîtresses ! et celles-là sont douées de toutes les beautés que mon imagination leur prête¹³⁸.

Ce ton n'est pas caractéristique de l'usurier mais la tirade résume bien son rapport à l'argent et l'oppose à ses clients qui doivent faire avec lui parce qu'ils dépensent trop. Juste est le seul usurier de notre corpus qui formule ainsi une réelle philosophie de la richesse : il incarne le mythe de la possession du monde par la pensée, une idée qui circule notamment dans l'œuvre balzacienne à la même époque. Pensons à l'usurier Gobseck à propos de qui l'avoué Derville dit : « Mais je comprenais bien aussi que, s'il avait des millions à la Banque, il pouvait posséder par la pensée la terre qu'il avait parcourue, fouillée, soupesée, évaluée, exploitée¹³⁹ ». Juste ajoute qu'avec « de l'argent, [...] on achète tout, même de la fidélité, la marchandise la

137. « Le père Micou prit dans une vieille armoire une bouteille d'eau-de-vie, un verre fêlé, une tasse sans anse, et versa » (*MysP*, p. 754); « En même temps, toutes les physionomies se transformèrent comme si un masque, collé sur chacune d'elles, eût été tout à coup arraché. Ismaïl déboucha des flacons; les verres furent emplis jusqu'aux bords » (*MysL*, t. I, p. 307).

138. *VMysP*, t. II, p. 331.

139. Honoré de Balzac, *Gobseck*, dans *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. II, p. 968. Mentionnons que Jean Savant a affirmé que l'usurier Juste a déjà existé et que la description qu'en a fournie Vidocq à Balzac serait à l'origine du personnage de Gobseck (« Balzac et Vidocq » dans *L'Œuvre de Balzac*, publiée dans un ordre nouveau sous la direction d'Albert Béguin et de Jean A. Ducourneau, Paris, Le Club français du livre, 1964, t. XIII, p. XXX). Cependant, Pierre Citron précise, dans son introduction à *Gobseck*, qu'il « est peu probable que Balzac ait connu personnellement Vidocq en 1830 » (Honoré de Balzac, *op. cit.*, t. II, p. 950) et Marcel Bouteron date leur rencontre de 1834 (« En marge du *Père Goriot*, Balzac, Vidocq et Sanson », *Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1948, pp. 109-110; article recueilli sous le titre « Un dîner avec Vidocq et Sanson (1834) » dans Marcel Bouteron, *Études balzaciennes*, Paris, Jouve, 1954, pp. 119-136; p. 120). Il n'en reste pas moins que les deux personnages (Juste et Gobseck) partagent d'évidentes similitudes.

plus rare¹⁴⁰ ». Il exprime ainsi un trait constitutif de l'usurier qui pense le monde à travers l'argent et réduit toutes les relations à des transactions. D'ailleurs, le narrateur montre l'usurier imperméable à toute émotion autre que la cupidité durant ses tractations¹⁴¹. Il déploie un cynisme absolu : Ismaïl Spencer élève une jeune fille pendant des années pour profiter de sa beauté et la vendre au plus offrant¹⁴² et Juste offre un traitement de faveur aux assassins de son principal compétiteur¹⁴³. À cet égard, ils n'ont rien à envier à Gobseck qui serait, selon Vautrin, « capable de faire des dominos avec les os de son père¹⁴⁴ ».

La mise en scène de l'usurier repose en large partie sur un portrait moral qui veut appuyer l'idée que ce personnage incarne le commerce cruel et déshumanisé. Sa pratique elle-même est effectivement peu décrite, exception faite des négociations avec les clients. À cet égard, le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* fait cavalier seul en proposant quelques précisions sur les modalités de l'échange, par exemple en soulignant les efforts des usuriers pour remettre une partie de la somme que demande le client sous la forme de marchandises que celui-ci doit escompter¹⁴⁵. Évoquer cette pratique, décrite ailleurs¹⁴⁶, contribue à l'illusion

140. *VMysP*, t. II, p. 331.

141. « Juste ne l'écoutait plus. Les regards ardents qu'il attachait sur les pierreries du comte Colorédo résumaient toutes ses facultés. Ses petits yeux étincelaient sous le verre de ses lunettes, et il exprimait par des exclamations et des petits cris inarticulés sa vive admiration » (*ibid.*, t. II, p. 284; Savant, p. 167).

142. « Le devoir d'une femme est d'aimer, Susannah, d'aimer et de se donner sans réserve, sans combat, à ceux que choisit leur père ou leur maître... à ceux qui sont riches, généreux, puissants... » (*MysL*, t. I, p. 300).

143. « C'est charmant, s'écria le bon monsieur Juste, c'est charmant; comment ce sont ces messieurs qui ont envoyé dans l'autre monde mon confrère Josué ? la mort de ce Juif m'a été trop avantageuse pour que je ne m'empresse pas d'obliger un de ceux auxquels je la dois » (*VMysP*, t. VI, pp. 59-60).

144. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, dans *op. cit.*, t. III, p. 83.

145. « – Eh bien ! alors, c'est une affaire faite. – Vous me prendrez seulement dix mille francs de curiosités et d'objets antiques » (*VMysP*, t. II, p. 281; Savant, p. 165); « Juste remit à Silvia quatre-vingt-dix-neuf billets de mille francs. – Il en manque un, dit-elle après les avoir comptés. – Je le sais bien, répondit l'usurier. Mais comme vous avez sans doute une bibliothèque, j'ai pensé que vous voudriez bien m'acheter quelques livres » (t. II, p. 285; Savant, p. 167).

146. Nous la rencontrons dans *Les Français peints par eux-mêmes* : « J'ai trouvé, vous dit-il, à placer votre lettre de change; mais la personne qui veut bien l'escompter exige des arrangements particuliers; elle vous donnera 3 000 francs d'argent, que je garderai pour rentrer dans les fonds que je vous ai avancés, et, pour les trois autres mille francs, vous recevrez des marchandises, dont il vous

référentielle et associe les usuriers à des brocanteurs, d'autant plus que les merveilles que ceux-ci décrivent paraissent inusitées dans leur antre crasseux¹⁴⁷. Une telle stratégie semble pourtant parfaitement appropriée au projet mathésique que revendiquent les narrateurs des mystères urbains de notre corpus mais aucun autre n'en profite. Tous décrivent toutefois, au moins brièvement, l'intérieur de la résidence de l'usurier puisque celle-ci est son lieu de travail et, de ce fait, un espace organisant les rencontres dans le roman. En effet, ce personnage joue un rôle important comme intermédiaire entre les criminels, notamment pour préparer des vols. Défilent ainsi chez lui des représentants de toutes les classes de la société; l'usurier est en relation tout autant avec la base qu'avec le sommet de la pyramide sociale. Il partage ce trait avec un autre type de malfaiteur, le criminel d'exception.

Le criminel d'exception

Il existe dans nos mystères urbains une véritable échelle de valeurs et de compétences purement criminelles qui est proposée par des personnages (et qui n'est pas démentie par le récit). Certains malfaiteurs sont en effet distingués au sein du personnel romanesque par leur rôle dominant dans la société criminelle (par exemple en tant que chef d'un groupe de brutes), ce qui atteste leur compétence à évaluer l'efficacité des autres hors-la-loi. Dans cinq de nos œuvres, ces personnages identifient un criminel d'exception qui, par son grand talent, s'élève au-dessus de ses comparses et dont les réussites lui valent des éloges de la part de ses confrères (et parfois du narrateur). Par exemple, la voix narrative des *Mohicans de Paris*, interprétant les pensées du policier Jackal, décrit Gibassier comme une « supériorité

sera, au surplus, facile de vous défaire » (Louis Jousserandot, « L'Usurier », dans *op. cit.*, t. I, p. 1 027).

147. L'inventaire de la masse d' « objets hétéroclites » (*VMysP*, t. II, p. 267; Savant, p. 159) qui encombrant les pièces qu'utilise Juste pour son commerce dans *Les Vrais Mystères de Paris*, rappelle celui que propose le vieil antiquaire de *La Peau de chagrin* (1831) de Balzac. Cependant, il n'est pas l'occasion d'un discours similaire à celui du narrateur de Balzac. Il s'agit plutôt d'une énumération, construite sur une série de propositions dépourvues de verbe et visant à juxtaposer des contrastes.

incontestable et incontestée¹⁴⁸ » alors que, de façon plus imagée, le capitaine O'Chrane des *Mystères de Londres* dit de Bob Lantern qu'il est assez habile pour « vole[r] la langue d'une femme bavarde avant qu'elle eût le temps de dire seigneur Dieu¹⁴⁹ ». Le Maître d'école des *Mystères de Paris*, Lauricot des *Mystères du Palais-Royal* et le père Corbeau des *Mendiants de Paris* sont l'objet de stratégies identiques. Tous ces personnages, qui relèvent du criminel d'exception, sont mis en scène d'une façon bien plus élaborée que les autres criminels exotiques.

Cela provient de l'importance narrative du criminel d'exception : il joue un rôle dans plusieurs intrigues secondaires et offre une véritable opposition au surhomme¹⁵⁰. Sans être l'opposant principal, le criminel d'exception est un adversaire digne de mention. Généralement présent tout au long du roman, il ne reçoit la sanction de son programme narratif – le plus souvent un châtiment corporel et la perte de la fortune accumulée¹⁵¹ – que dans les derniers moments de l'intrigue.

Le type que nous étudions ici regroupe donc des personnages secondaires importants et le narrateur instaure une distance entre eux et les autres criminels exotiques. Si le criminel d'exception ne dédaigne pas les opérations en groupe, il n'a pas le caractère grégaire de la brute. Son lieu de résidence est peu connu (car il lui sert à cacher ses richesses¹⁵²) et ses allées et venues sont discrètes. Il fréquente le tapis-franc mais n'y est pas aussi « attaché » que la brute. L'image qu'en propose le narrateur témoigne également de son statut particulier. Il en trace un portrait physique et moral précis, lui confère des traits rappelant la figure très connue de Robert Macaire et en offre des variantes sous la forme de gamins criminels très

148. *MoP*, p. 2 573. Jackal commentera le départ de Gibassier en disant « [à] présent [...] me voici manchot, car c'est mon bras droit qui s'en va » (p. 2 588).

149. *MysL*, t. I, p. 144.

150. Ainsi, le Maître d'école surprend Rodolphe et l'enferme dans un caveau d'où le Chou-rineur le sauve de justesse de la noyade (*MysP*, p. 141) et Bob Lantern aide à envoyer celui qui deviendra Rio Santo au bagne (*MysL*, t. II, pp. 228-229).

151. À l'exception de Bob Lantern qui échappe à toute forme de punition imposée par le surhomme, ou par d'autres personnages.

152. Bob Lantern utilise une cavité cachée dans un mur (*MysL*, t. I, p. 93) et le père Corbeau emploie une cachette dissimulée dans le plancher (*MeP*, p. 110).

doués. L'étude de ces caractéristiques permet de préciser ce rôle thématique atypique mais primordial dans nos mystères urbains.

Le portrait physique

L'apparence des criminels d'exception varie beaucoup, d'autant que les narrateurs évoquent leur talent dans l'art du déguisement. Si le visage défiguré du Maître d'école en fait un bourgeois tout de même suspect, rien ne trahit les autres criminels d'exception aux yeux de la majorité des personnages. Bob Lantern se fait passer pour un domestique écossais et peut déboîter ses membres de façon à devenir un mendiant pitoyable¹⁵³. Gibassier se déguise successivement en Allemand (malgré son ignorance complète de cette langue), en postillon, en bon bourgeois français, en riche capitaine de navire. Lauricot multiplie les habits, passant avec facilité d'individu louche à Cosaque, valet, aristocrate et prêtre. Le criminel d'exception transgresse les limites dans la société, ce qui en fait une menace diffuse renvoyant aux récits de criminels ayant réussi à personnifier des membres des plus hautes sphères de la société. Il rappelle en cela les histoires de différents criminels qui ont réussi le même « exploit » et défrayé les manchettes durant le premier tiers du XIX^e siècle (on pense aux cas fort connus de l'ancien forçat Pierre Coignard, qui vécut plusieurs années comme le comte Pontis de Sainte-Hélène, et d'Anthelme Collet qui a notamment personnifié un évêque¹⁵⁴). Profitant de la notoriété de ces histoires, la mise en scène du criminel d'exception propose un constat inquiétant : le vice et les instincts criminels ne se repèrent pas nécessairement dans l'apparence, contrairement à ce que le portrait de la brute laisse penser.

153. « Bob [...] fit un haut-le-corps qui disloqua entièrement son torse et lui donna l'aspect le plus misérable que gueux puisse désirer. L'une de ses épaules se haussa, tandis que l'autre s'effaçait; son bras gauche, tordu et retourné, joua merveilleusement la paralysie. Sa jambe gauche volontairement raccourcie boîta et donna à toute sa personne un mouvement de tangage qui faisait compassion à voir » (*MysL*, t. I, p. 98).

154. Voir la section « *Mémoires criminels* » de notre chapitre 2.

Certaines caractéristiques physiques du criminel d'exception s'imposent néanmoins. Les narrateurs cherchent d'abord à l'associer à un dangereux animal sauvage. La voix du Maître d'école est « rauque et creuse comme le rugissement d'un tigre », son front est « aplati comme celui d'un tigre » et il porte une « casquette de fourrure à longs poils fauves... on eût dit la crinière du monstre¹⁵⁵ ». On retrouve les mêmes comparants dans les portraits de Bob Lantern qui a « l'agilité du tigre » et de Gibassier qui a des « yeux de lynx¹⁵⁶ », tout comme Lauricot¹⁵⁷. Les narrateurs signalent également de façon systématique la force extraordinaire du criminel d'exception, notamment à l'aide de comparaisons avec des personnages mythologiques. Le Maître d'école possède ainsi une force « prodigieuse », « herculéenne » et « mangerait trois Alcides à son déjeuner¹⁵⁸ » tandis que Bob Lantern défonce aisément une grille qu'avait à peine ébranlée Tom Turnbull, un « grand garçon taillé en hercule¹⁵⁹ ».

Les narrateurs soulignent aussi la mobilité du regard du criminel d'exception : « [Q]uant à ce regard inquiet, mobile, ardent comme celui d'une bête sauvage, il faut renoncer à l[e] peindre¹⁶⁰ ». Ce passage, qui concerne le Maître d'école, n'est pas atypique : « Sans l'épouvantable hideur de ses traits et le fauve éclat de son regard, toujours ardent et mobile, on eût pris cet homme, à sa démarche paisible, assurée, pour un honnête bourgeois¹⁶¹ ». On trouve des descriptions analogues à propos de Bob Lantern : « Ces yeux semblaient avoir bonne envie de jouer l'indifférence; mais ils ne pouvaient perdre la singulière mobilité qui leur était propre, non plus qu'une expression d'investigation continuelle et cauteleuse, qui est

155. *MysP*, p. 122 et p. 70.

156. Respectivement *MysL*, t. I, p. 248 et *MoP*, p. 1 293.

157. « [É]chappées comme par miracle aux regards de lynx de Lauricot » (*MysPR*, t. I, pp. 72-73).

158. *MysP*, p. 71, p. 72 et p. 36.

159. *MysL*, t. I, p. 15. « Et, sans prendre d'élan, sans faire en apparence de grands efforts, [Bob] frappa la serrure du grillage d'un coup si violent de son talon ferré que la serrure vola en éclat » (t. I, p. 74).

160. *MysP*, p. 70.

161. *Ibid.*, p. 122.

commune aux espions et aux voleurs¹⁶² ». Le narrateur des *Mohicans de Paris* est plus imagé : « Gibassier semblait doué d'une faculté particulière à l'endroit du troisième sens; il voyait à la fois à droite et à gauche, comme les strabites, et devant et derrière, comme les caméléons¹⁶³ ». Mêmes comparants tirés du règne animal : le criminel d'exception est présenté comme un redoutable prédateur qui sème la désolation.

Le portrait moral

Les narrateurs proposent une caractérisation psychologique du criminel d'exception qui cherche à atteindre deux objectifs : lui attribuer à la fois une supériorité intellectuelle sur ses confrères et une cupidité ne reculant devant aucun crime. Le premier trait est formulé tout autant par le narrateur que par les personnages. Par exemple, dans *Les Mystères de Paris*, le narrateur décrit le Maître d'école – au surnom significatif – comme un « esprit cultivé » qui fait la leçon aux autres¹⁶⁴. Il élabore des plans si ingénieux pour réaliser ses méfaits que la Chouette le qualifie de « roi des *têtards* » (roi des hommes de tête) et lui dit : « [Q]uand tu seras tout à fait infirme, faudra te faire *grinche consultant*; tu gagneras autant d'argent qu'un *rat de prison* [qu'un avocat]¹⁶⁵ ». Pour sa part, le père Corbeau des *Mendiants de Paris* réussit à se faire élire président de l'assemblée des mendiants dont il a volé toutes les économies¹⁶⁶.

162. *MysL*, t. I, p. 220. Ajoutons que le narrateur répète plusieurs fois l'adjectif « cauteleux » : « Un regard pénétrant, cauteleux parfois, parfois hardi » (*ibid.*, t. I, p. 72); « Bob Lantern avançait le cou derrière la porte et plongeait son regard cauteleux et tout brillant d'intelligence jusqu'au fond de la caisse » (*ibid.*, t. I, p. 75); « Il jeta autour de lui un regard circulaire et cauteleux pour s'assurer que le trottoir était pur de tout agent de police » (*ibid.*, t. I, p. 98).

163. *MoP*, p. 1 301.

164. Il emploie des mots que Rodolphe, dans son rôle de peintre en éventails, prétend ne pas comprendre (*MysP*, p. 123) et le corrige lorsque ce dernier utilise des formulations incorrectes : « – Mais en se dédisant il m'a observé... – Il vous a fait observer... – Diable... vous êtes à cheval sur la grammaire. – Maître d'école, c'est mon état » (p. 124).

165. *MysP*, p. 306 et p. 325.

166. *MeP*, p. 47.

Le narrateur illustre particulièrement la supériorité du criminel d'exception en l'opposant aux forces policières qui sont incapables de l'appréhender par leurs propres moyens. Le Maître d'école multiplie les précautions pour éviter les traquenards et effacer les preuves¹⁶⁷. La police ne l'arrête que parce que la Chouette l'enferme dans un caveau en profitant de ce qu'il est devenu aveugle (il feint toutefois la folie et évite la prison¹⁶⁸). De façon analogue, Gibassier, très astucieux, ne devient le prisonnier de Jackal qu'après avoir été poignardé à plusieurs reprises par ses propres comparses et précipité dans un puits. Contrairement à la brute, le criminel d'exception ne peut être arrêté que grâce à l'accumulation de circonstances qui lui sont défavorables. D'ailleurs, Lauricot, Bob Lantern et le père Corbeau ne sont jamais inquiétés par les forces de l'ordre¹⁶⁹.

Remarquons enfin que, à la différence de la brute et de l'usurier, le criminel d'exception est très polyvalent. Les narrateurs lui attribuent un grand nombre de délits en insistant sur leur diversité pour marquer sa compétence. Le Maître d'école est un assassin, un voleur, un maître chanteur et un faussaire. Gibassier est ravisseur, voleur (de valeurs monétaires puis d'œuvres d'art), faussaire, pickpocket, maître-chanteur et espion. Bob Lantern fait mieux : assassin, voleur, trafiquant de femmes, proxénète, pickpocket, vendeur de cadavres, il dupe les passants en se faisant passer pour un mendiant et profite de la tombée de la nuit pour vendre des journaux vieux de plusieurs jours. Il se laisse enfin recruter pour faire un faux témoignage dans un procès. Le narrateur trace ainsi un fossé entre le criminel d'exception et ses confrères en insistant sur la diversité de ses talents.

167. Il s'assure ainsi de ne pas donner une destination compromettante en prenant un fiacre : « Sans doute, jeune homme; de cette place on peut aller à mille endroits différents. Si l'on voulait nous inquiéter, la déposition du fiacre ne serait d'aucune utilité » (*MysP*, p. 133).

168. Respectivement *ibid.*, p. 844, p. 890 et p. 165.

169. Lauricot a des amitiés dans la police qui le protègent : « – Oui, Pied-de-Fer à qui tu dois la vie; [...] Pied-de-Fer que tu fais traquer en ce moment sous le nom de Lauricot... – Que veux-tu ! il fallait bien en finir; on m'a fait des offres et je les ai acceptées; mais ce n'est pas à dire que je sois capable de vendre et livrer l'homme qui m'a fait recouvrer la liberté en faisant le sacrifice de la sienne » (*MysPR*, t. I, p. 70). Bob Lantern évite facilement l'arrestation : reconnaissant dans la main inconnue qui se pose sur son épaule la poigne d'un policier, il réagit instantanément, envoie rouler le représentant de la loi dans la boue et disparaît promptement (*MysL*, t. I, p. 99). Quant au père Corbeau, il commet plusieurs crimes sans jamais être en contact avec la police et ne livre ses richesses qu'après avoir été terrassé par un groupe de mendiants.

Au travers de ces « exploits », le narrateur souligne néanmoins que, du point de vue de la cupidité, ce personnage appartient bel et bien à la criminalité exotique. Le criminel d'exception ne recule devant aucune cruauté pour un bon profit. Lauricot exploite sa nièce et veut la prostituer puis, malgré sa pauvreté, lui extorque de l'argent avant de la voler pour la laisser dans la misère la plus complète. Le père Corbeau bat un pauvre aveugle et tue son chien pour quelques pièces. Bob Lantern fait presque paraître moral le burkeur (dont la profession consiste à fournir des cadavres aux universités et aux médecins) :

– Ce que je vais te dire, reprit le burkeur, avec une sorte d'embarras, du diable si je le dirais à un autre. Je n'ai jamais fait semblable besogne. Mais tu n'as ni cœur ni âme, Bob, et pourvu qu'on paie bien...

– On paiera bien, monsieur Bishop ? interrompit Bob dont l'œil s'alluma; combien paiera-t-on ?

– Il s'agit d'enlever une jeune fille vivante pour les expériences du docteur... Mais tu n'as pas besoin de savoir le nom du docteur.

– Et combien paiera-t-on ? répéta Bob.

– Une jeune fille de dix-huit, vingt ans au plus, dix-sept ans au moins : bien constituée, de belle taille, sans défaut, comme ils disent. Une belle fille enfin, Dieu me damne !

– Je le ferai, dit Bob; combien paiera-t-on¹⁷⁰ ?

Ce dialogue illustre l'immense cupidité que Bob Lantern partage avec les autres criminels d'exception qui n'hésitent devant rien pour s'enrichir. Tous leurs gestes sanguinaires découlent de cette soif de profit. À cet égard, les narrateurs en font des représentants d'un capitalisme véritablement « sauvage ».

Des disciples de Robert Macaire

Sans associer explicitement le criminel d'exception au personnage interprété par Frédérick Lemaître, les narrateurs lui attribuent des caractéristiques qui le rapprochent bel et bien de Robert Macaire. Le criminel d'exception n'est pas un sauvage, comme la brute, mais un opportuniste. Sa propension à faire couler le sang est motivée par son désir de s'enrichir et il profite de toutes les failles de la société.

170. *MysL*, t. I, p. 185. Ailleurs, le capitaine Paddy O'Chrane se dit à lui-même : « [C]et odieux bandit de Bob est un estimable garçon, mais il me fait peur » (t. I, p. 145).

Les narrateurs lui attribuent aussi une verve qui rappelle celle de Robert Macaire. Au sein de la criminalité exotique, il est celui qui s'exprime le plus et, loin d'être prisonnier de l'argot comme la brute, il use d'une parole grandiloquente pour verbaliser ses crimes et les dédramatiser. Prenons l'exemple de Gibassier qui raconte son histoire à Jackal. Après avoir insisté pour donner un titre à son récit (*Le Lierre et l'Ormeau*, qu'il prétend emprunter « au bon La Fontaine ou à tout autre fabuliste¹⁷¹ »), il débute ainsi :

Je m'ennuyais au bagne... Que voulez-vous ! je n'aime pas le bagne; je ne puis pas m'y faire, soit que la société qu'on y rencontre ne me convienne en aucune façon, soit que la vue de mes frères souffrants me remplisse de tristesse et de commisération; les illusions, dont je me berçais naguère en songeant que j'habiterais Toulon, ce Chanaan des forçats, ces illusions se sont depuis longtemps envolées ! [...] J'arrivai donc, cette fois, à Toulon, plein de mélancolie, morose, presque spleenétique. Encore si l'on m'eût envoyé à Brest ! je ne connais pas Brest; le séjour m'eût rajeuni, réconforté peut-être¹⁷².

Gibassier s'exprime comme s'il décrivait non une condamnation mais un séjour aux bains soumis aux préférences individuelles des prisonniers. Son ton faussement contraint, à la lumière du passage en entier, apparaît très ironique. Un tel discours est typique des tirades du criminel d'exception qui use particulièrement de l'humour et de l'euphémisme pour décrire des comportements illégaux et amoraux. Sa parole détache toute valeur morale des gestes commis. Par exemple, Lauricot se justifie ainsi d'abandonner celle qui le faisait vivre :

Chère amie, l'habitude est une seconde nature, ou plutôt c'est la première. Or, ayant contracté l'habitude de manger tous les jours, il est clair que lorsqu'il n'y a rien à mettre sous la dent, l'ordinaire de la maison m'est naturellement contraire¹⁷³.

171. *MoP*, p. 994. Aucune fable ne porte ce titre d'après Claude Schopp (voir *MoP*, p. 994, note 2) mais la référence à un fabuliste ne laisse pas d'être révélatrice du caractère du personnage qui ne propose cependant pas de morale à son récit. Ajoutons qu'une comédie-vaudeville en un acte d'Eugène Labiche (1815-1888), Auguste Lefranc (1814-1878) et A. Monnier intitulée *Le Lierre et l'Ormeau* (comédie-vaudeville en un acte, Paris, Henriot, 1841, gr. in-8°, 11 p.) a été représentée au Théâtre du Palais-Royal le 25 décembre 1840.

172. *Ibid.*, pp. 994-995.

173. *MysPR*, t. I, p. 56. Il ne revient que parce qu'il a pour projet de rançonner sa nièce. Lorsque celle-ci résiste pour protéger son amant, Lauricot s'indigne de ce que « les tourtereaux en question menac[e]nt de couper criminellement les vivres à leurs parents infortunés » (*MysPR*, t. I, p. 58). Il se rend chez elle et force sa porte : « Qu'est-ce que c'est ? nous nous rebellons contre l'autorité presque paternelle ! nous repoussons les conseils affectueux de l'ami de notre enfance » (*ibid.*, t. I, p. 61) alors qu'il a exploité cruellement cette jeune fille pendant des années.

Dans les discours de Bob Lantern, l'immoralité est aussi évacuée par l'euphémisme et par un ton léger. Ainsi, après avoir promis de livrer deux fois la même jeune fille, ce personnage résout son dilemme éthique au moyen de la réflexion suivante :

Sot que je suis ! s'écria-t-il; elles sont deux ! la petite quêteuse à Milord; sa sœur au docteur Moore. Ils seront contents tous les deux, et moi j'aurai tenu mes engagements comme un honnête et loyal garçon. Voilà une famille de bénédiction¹⁷⁴ !

L'humour issu du renversement des valeurs (le personnage tient à respecter sa parole tout en n'accordant aucune importance à la vie des jeunes filles) est une constante fondamentale chez le criminel d'exception. Ses propos constituent rarement des attaques explicites contre les fondements de la société mais expriment un mépris absolu de ses règles et un profond cynisme. Lorsque Gibassier se désole d'avoir mal choisi en devenant voleur plutôt qu'agent de change, sa plainte pourrait parfaitement accompagner une des caricatures des *Cent-et-un Robert Macaire* : « Je compris l'agiotage, et je rougis honteusement d'avoir si mal volé toute ma vie, en voyant combien il était plus facile de gagner son existence de cette façon¹⁷⁵ ».

En combinant la cruauté et les gestes du criminel d'exception avec ce registre humoristique, le narrateur brouille la valeur de ces personnages. S'ils se situent résolument du côté des opposants et des ennemis de la société (et du surhomme), ils peuvent susciter une certaine sympathie chez le lecteur. Les narrateurs en offrent un tableau ambivalent qui s'explique peut-être par la richesse de ce personnage dont deux proposent même une variante : le gamin criminel.

174. *MysL*, t. I, p. 187.

175. *MoP*, p. 1 007. Le regard cynique que porte Gibassier sur la société n'est pas toujours humoristique et il propose plusieurs réflexions qui tiennent de la maxime. Ajoutons que le narrateur qualifie alors – d'une façon qui n'est qu'en partie ironique – de « philosophique » l'énonciation de ce personnage : « Peut-être, dit philosophiquement Gibassier, est-il plus difficile de recevoir un service que de le rendre » (p. 1 009); « Ce ne sont point les rois qu'on peut accuser d'être ingrats. – Non, ce sont les peuples, répondit Gibassier en levant philosophiquement les yeux au ciel » (p. 1 287).

Les criminels d'exception en devenir

Il s'agit de la version malfaisante du célèbre gamin de Paris, généralement représenté par le Gavroche des *Misérables* d'Hugo mais que les mystères urbains avaient déjà exploité¹⁷⁶. Jules Janin le décrit ainsi : « cet œil fier, cette démarche hardie, ce sourire moqueur¹⁷⁷ ». Dans les personnages de Tortillard (*Les Mystères de Paris*) et de Snail (*Les Mystères de Londres*), le lecteur rencontre deux criminels d'exception en devenir. Les narrateurs soulignent spécialement leur intelligence, leur cynisme et leur caractère moqueur.

Le gamin criminel se mérite ainsi des éloges de la part des autres personnages – « Je veux être bouilli, dit le capitaine, bouilli dans la chaudière de Satan, que diable ! si cet enfant-là n'est pas le plus fin de nous tous¹⁷⁸ » – et participe, malgré son âge, à de nombreux crimes. Tortillard aide dans la préparation d'un vol et d'un enlèvement tandis que Snail est membre d'une association criminelle (*Les Gentilshommes de la nuit*) pour laquelle il vole des bijoux et collabore avec les tenanciers criminels de l'hôtellerie du Roi George. Ils se montrent

176. Dans *Les Mendiants de Paris*, le lecteur rencontre le jeune Pierrot, un enfant vif et intelligent qui incarne ce que le narrateur présente comme la voie de la raison (le salut dans le travail et l'économie). Ses présences sont toujours l'occasion d'épisodes légers et humoristiques. Par exemple, lors d'une assemblée de mendiants, il vole un dessert en le pêchant avec un fil par un trou dans le plafond, créant une commotion bouffonne dans l'assistance qui voit la pâtisserie s'élever et virevolter dans les airs (*MeP*, p. 50). De façon analogue, Alexandre Dumas met en scène Babolin, un enfant vif et moqueur, de nature charitable qui multiplie les attentions envers Rose-de-Noël lorsque celle-ci est recueillie par la Brocante (*MoP*, pp. 226-227) et s'inscrit dans un registre comique. Le narrateur le décrit ainsi, lorsqu'il arrive en faisant la roue : « À ce moment, un nouveau personnage entra, ou plutôt sauta, bondit, comme une balle élastique dans la salle » (p. 2 632). Pierrot et Babolin ont des antécédents dans le roman (Étienne-Léon de Lamothe-Langon, *Le Gamin de Paris, histoire contemporaine*, Paris, Lachappelle, 1833), au théâtre (Émile Vanderburch (1794-1862) et Jean-François Bayard (1796-1853), *Le Gamin de Paris*, comédie-vaudeville en deux actes, représenté le 30 janvier 1836 au Gymnase dramatique à Paris) et dans la presse (Balzac, « La reconnaissance du gamin », *La Caricature*, 11 novembre 1830 [Honoré de Balzac, *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, par Rolland Chollet et René Guise, avec, pour ce volume, la collaboration de Christiane Guise, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990-1996, t. II, pp. 816-818]). Différents journaux s'en servent comme bannière et en font leur titre : *Le Gamin de Paris. Littérature, industrie, théâtres, mœurs, modes, arts, sciences et tribunaux* (fondé en septembre 1836), *Le Gamin de Paris, drapeau du peuple* (fondé en 1848).

177. Jules Janin, « Le gamin de Paris », dans *Les Français peints par eux-mêmes, op. cit.*, t. I, p. 767.

178. *MysL*, t. II, pp. 361-362.

tous deux très légers devant les crimes les plus sérieux et les narrateurs signalent particulièrement leur cruauté. Tortillard bat d'autres enfants et, profitant des enseignements d'une redoutable criminelle surnommée la Chouette, veut enlever une patte arrière et une patte avant à un chien qui l'a mordu¹⁷⁹. Snail, pour sa part, se montre insensible devant le meurtre :

– Un mort de plus, un mort de moins, prononça Turnbull avec indifférence, sur la quantité, cela ne fait rien.

– Rien de rien ! ajouta en riant le petit Snail¹⁸⁰.

Les situations les plus lugubres sont pour eux l'occasion de déployer leur caractère moqueur. Par exemple, Tortillard s'amuse de la cécité du Maître d'école : « Ouvre donc l'œil, mon vieux, ouvre donc ! Tu vas de travers, tu festonnes... Est-ce que tu n'y vois pas clair¹⁸¹ ». Après avoir livré la Chouette au Maître d'école pour se venger de celle-ci, Tortillard s'installe comme s'il était au spectacle. L'obscurité complète l'empêche de distinguer l'affrontement mais il entend les répliques, qu'il commente comme un spectateur impatient au théâtre :

Ça ne commence donc pas ? Ohé ! la toile, ou j'en fais des faux cols ! la pièce ! la musique !

Bravo !... bien joué... vieux sans-yeux. Ça chauffe ! s'écria Tortillard en applaudissant.

Hardi ! la Chouette ! cria Tortillard; hardi à la réplique ! ... tu ne sais donc pas ton rôle ?... alors, dis au *boulangier* [le diable] de te souffler, ma vieille.

Plus haut ! cria Tortillard, on n'entend pas.

Prends garde, vieux, cria Tortillard, tu manges dans le rôle à M. Moëssard... Connu ! Connu¹⁸² !

Ces paroles ajoutent un humour macabre à une scène terrible : elles entrecoupent un combat à mort¹⁸³. Snail n'est pas en reste et, pour compenser sa jeunesse et sa petite taille, redouble de cruauté et se montre très colérique : « Et quel emploi veux-tu donc me donner, petit Snail ? demanda Mitch. – Je te brise les reins si tu m'appelles

179. *MysP*, p. 314 et p. 743.

180. *MysL*, t. I, p. 18.

181. *MysP*, p. 309. Voir aussi p. 883.

182. *Ibid.*, p. 885, p. 886, p. 887 et p. 888. Marius Moëssard était acteur à la Comédie-Française.

183. Le Maître d'école, enchaîné, lutte avec la Chouette, et, malgré les morsures et les coups de couteau qu'elle lui inflige, lui fracasse le crâne (*ibid.*, p. 890).

petit Snail, beau-frère¹⁸⁴ »; « Parle bas, petit drôle ! – Je ne suis pas petit, de par le diable, épais coquin que tu es¹⁸⁵ ». Comme celles de Tortillard, ses répliques introduisent une dose d'humour dans nos romans, un humour reposant sur l'immoralité attribuée à – et revendiquée par – une jeunesse criminelle totalement corrompue.

La présence du gamin criminel dans nos romans – et dans les mystères urbains en général puisque Tortillard et Snail anticipent notamment le fameux Rocambole, qui est à l'origine un gamin de Paris qui vit du crime¹⁸⁶ – exprime aussi certaines craintes de la monarchie de Juillet envers la jeunesse incontrôlée. Honoré-Antoine Frégier lui consacre quelques pages dans *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes* et insiste sur sa tendance à se regrouper en bandes¹⁸⁷. Simone Delattre remarque que, « [à] travers le cas ambigu des enfants, tantôt perçus comme coupables, tantôt comme victimes, s'exprime donc la trouble indépendance nocturne du peuple parisien¹⁸⁸ ». Les narrateurs font du gamin criminel un cas exceptionnel mais affirment, comme avec les autres types que nous examinons ici, exprimer les inquiétudes des contemporains face à la population « sauvage » de la capitale.

Les pages qui précèdent nous ont permis de constater que la mise en scène de la criminalité exotique est très codifiée dans nos mystères urbains. Elle repose sur un double mouvement d'éloignement social et culturel et de rapprochement

184. *MysL*, t. I, p. 125.

185. *Ibid.*

186. Voir le premier roman du cycle des *Drames de Paris* (Pierre Alexis Ponson du Terrail, *L'Héritage mystérieux*, Paris, Garnier Frères, « Collection Classiques populaires », 1977 [1^{re} éd. : *La Patrie*, 1857], p. 348).

187. « Les jeunes voleurs ont du reste le même argot que les voleurs consommés; ils montrent comme eux du penchant à s'associer pour l'exécution de leurs méfaits; on a constaté successivement l'existence de plusieurs bandes dont une était forte de dix-huit enfans de neuf à seize ans, et procédait avec un ensemble et une habileté peu commune » (Honoré-Antoine Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes*, Genève, Slatkine - Megariotis, 1977 [1^{re} éd. : 1840], t. I, p. 197).

188. Simone Delattre, *op. cit.*, p. 549.

géographique et temporel. Ce travail infléchit deux principes structurants de la mise en scène de la criminalité exotique : la visite au tapis-franc et l'organisation de la population criminelle des bas-fonds autour de trois grands types. La brute est associée à la populace et ses relations avec les autres personnages sont plus circonscrites, de même que son importance narrative, souvent anecdotique. Situé plus haut socialement, l'usurier est en relation avec un plus grand nombre de criminels et le narrateur lui attribue un rôle central dans l'organisation de la société interlope de la grande ville. Il n'a cependant qu'une importance secondaire dans la diégèse. Ajoutons qu'ils sont tous deux limités géographiquement, n'étant associés qu'à un nombre restreint de lieux (le tapis-franc et la prison, le commerce). C'est véritablement avec le criminel d'exception que nous avons rencontré un représentant de la criminalité exotique qui est aussi une force agissante dans les péripéties de nos mystères urbains.

Dans les romans qui composent notre corpus, les criminels des bas-fonds constituent une population organisée. Les narrateurs proposent une hiérarchisation qui relève tout autant du statut que de l'importance narrative des personnages appartenant à la criminalité exotique. Ils créent une véritable pyramide sociale criminelle : les brutes en composent les assises, les usuriers constituent une couche médiane associée à la bourgeoisie et les criminels d'exception forment la classe supérieure. Rappelons que ces derniers se méritent la considération des autres criminels par leurs talents et leurs exploits : nos mystères urbains proposent non une aristocratie mais plutôt une méritocratie du crime.

Tous les criminels exotiques sont associés au Mal en ce que leurs crimes ne sont pas qu'illégaux : les narrateurs les présentent aussi comme amoraux selon les valeurs véhiculées dans la fiction. Malgré cette condamnation narrative, les narrateurs se montrent parfois indulgents et même élogieux à leur égard, notamment par le recours à l'humour. La présence marquée des criminels exotiques dans nos mystères urbains sert à illustrer la permanence du crime. En effet, malgré leur statut

d' « opposants » et leurs programmes narratifs criminels, la sanction de plusieurs de ces personnages est très clémente et plusieurs échappent à toute forme de châtement (particulièrement les criminels d'exception).

Concluons en remarquant la fonction d'appât, pour le lecteur, de la criminalité exotique dans nos mystères urbains qui la mettent systématiquement en scène au début du roman. Elle n'est pas pour autant un simple leurre : les narrateurs lui font jouer un rôle dans la diégèse tout au long du roman, même si elle ne représente progressivement qu'une facette de la criminalité. Véritable nation en guerre contre la société, la criminalité exotique inspire l'effroi par sa sauvagerie mais propose tout de même une séparation qui demeure généralement nette et stable entre ses ressortissants et les honnêtes gens. Lorsque les narrateurs mettent en scène des malfaiteurs relevant de la « bonne » société, ils écartent cette altérité pour décrire une criminalité omniprésente et parfaitement dissimulée.

Chapitre 4 La criminalité civilisée

Nos mystères urbains expriment – et catalysent – plusieurs craintes qui ont cours sous la monarchie de Juillet à propos de la criminalité. Nous avons constaté dans notre chapitre 3 que les narrateurs exploitent abondamment celle d'une population sauvage qui hante certains quartiers de la ville et s'y livre à une guerre ouverte contre la société. Ils affirment également l'omniprésence du crime derrière les façades les plus respectables. Nous emploierons l'expression « criminalité civilisée » pour désigner les personnages qui, dans nos mystères urbains, commettent des gestes aussi barbares et cruels que ceux que posent les criminels exotiques, tout en bénéficiant d'une réputation honorable. Aussi nombreux que ceux-ci dans nos œuvres, les criminels civilisés forment un ensemble hétérogène.

Nous avons procédé à une répartition socioprofessionnelle qui nous a permis de mettre en évidence certaines récurrences significatives. Nous distinguons ainsi les personnages présentés comme des aristocrates de ceux qui doivent travailler pour subvenir à leurs besoins. Deux remarques s'imposent immédiatement. Dans le cas des premiers, les narrateurs cherchent en partie à expliquer et à justifier leur crime par une inadaptation à la société du XIX^e siècle. La criminalité professionnelle, elle, est mise en scène selon une stratégie qui consiste à privilégier les métiers ayant un potentiel dramatique élevé. À l'examen, nous observerons que la mise en place de ce personnel romanesque criminel passe notamment par la convocation – et souvent le renouvellement – de clichés topiques qui circulent dans les discours de l'époque. Ils sont employés de façon à orienter et, simultanément, à ouvrir la lecture : les narrateurs s'en servent pour associer ces personnages aux riches réseaux qu'appellent ces figures de criminels fort connues.

Le crime aristocratique

1789, on le sait, a profondément bouleversé la société française. Tout au long du XIX^e siècle, le spectre de la révolution constitue une menace prête à resurgir à tout moment. L'aristocratie sort aigrie et traumatisée des événements qui ont conduit à la chute de l'Ancien Régime et des années éprouvantes de l'Empire. Sous la Seconde Restauration, elle retrouve la place qui était auparavant la sienne : elle joue un rôle de premier plan dans la vie politique et soigne ses plaies, notamment financières en récupérant une partie de ses biens¹. L'équilibre des pouvoirs est à nouveau modifié par la révolution de 1830 qui consacre la bourgeoisie. Elle contribue à l'importance d'un mouvement, qui était toutefois déjà en marche avant les Trois Glorieuses : de nombreux aristocrates d'Ancien Régime se retirent sur leurs terres. La fortune et le pouvoir politique échappent de plus en plus souvent à ceux qui sont nobles par le sang et semblent même progressivement fuir cette classe sociale. Sous le « Roi bourgeois », l'aristocratie doit se repenser et se redéfinir. Certains de ses membres y parviennent, plus ou moins habilement, certains tentent sans succès d'y échapper et d'autres, enfin, s'y refusent catégoriquement.

Nos mystères urbains illustrent cette ébullition et, précisément, la séparation entre l'image idéalisée de la noblesse – qui fournit un modèle de grandeur aux héros – et l'aristocratie comme classe sociale – dont les narrateurs proposent une fictionnalisation qui met en évidence un contraste entre les traits positifs associés à cette grandeur (par exemple une élégance toujours perceptible) et différentes tares soulignées par les narrateurs. La représentation de l'aristocratie dans nos romans se construit sur l'opposition entre ces deux images. D'une part, nous rencontrons des personnages d'aristocrates honnêtes qui s'adaptent parfaitement à la société en

1. Le 27 avril 1825 est promulguée la loi dite du « milliard des émigrés » qui indemnise les victimes de la nationalisation des biens des émigrés. Suzanne Fiette souligne cependant que « parmi la collection des cas d'espèces, la majorité des spoliations apparaît réparable, réparée ou compensée, au moins partiellement, avant même la loi de 1825 » par la loi de décembre 1814 (Suzanne Fiette, *La Noblesse française, des Lumières à la Belle Époque : psychologies d'une adaptation*, Paris, Perrin, 1997, p. 126).

évolution mise en scène dans les fictions et d'autres qui n'ont pas encore été confrontés à la nécessité de changer. Ce sont des personnages positifs, le plus souvent des adjuvants ou des victimes. D'autre part, les narrateurs proposent une panoplie d'aristocrates criminels qui refusent de s'ajuster aux nouvelles réalités. Ce sont ces derniers que nous étudierons pour dégager différents regards portés par nos romans sur une classe sociale en changement.

Ces criminels aristocratiques sont nombreux dans les romans qui composent notre corpus mais leur importance varie considérablement. Souvent, le lecteur ne les rencontre qu'indirectement, par exemple lorsque deux personnages mentionnent un crime, généralement habile et resté impuni, commis par un aristocrate. Nos romans mettent ainsi en scène une classe sociale qui comporte un nombre élevé de hors-la-loi. Chacun de nos mystères urbains propose aussi au moins un aristocrate criminel qui joue un rôle majeur dans l'intrigue. Celui-ci fait l'objet d'un portrait minutieux et n'est pas cantonné à une apparition unique dans le récit. Il s'oppose au héros qui aide et venge ses victimes mais, malgré sa position sociale élevée, il ne constitue généralement pas l'adversaire principal.

Malgré la distance qui les sépare dans la pyramide sociale, les criminels aristocratiques sont rapprochés des criminels exotiques. Comme eux, ils font l'objet d'un travail de distanciation, non par leurs mœurs ni leur langage mais par des choix onomastiques : ils portent un nom ayant une sonorité exotique qui peut indiquer, au moins partiellement, une aristocratie étrangère : Godfrey de White Manor (*Les Mystères de Londres*), Herman de Rocheboise (*Les Mendiants de Paris*), Frédéric Rappt (*Les Mohicans de Paris*), Jérôme de Westphalie (*Les Mystères du Palais-Royal*). Leur nom peut aussi renvoyer à un héritage historique : Florestan de Saint-Remy (*Les Mystères de Paris*), Achille de Lussan (*Les Vrais Mystères de Paris*), Lorédan de Valgeneuse (*Les Mohicans de Paris*). Nos auteurs cherchent moins à associer la noblesse criminelle aux pays étrangers (une tendance forte dans le

mélodrame²) qu'à doter ces personnages d'une certaine extériorité par un nom qui les distingue des autres membres du personnel romanesque.

Un constat plus significatif encore porte sur le programme narratif de ces criminels aristocratiques. En effet, s'ils commettent tous plusieurs délits, chacun est associé à un crime en particulier qui oriente son portrait : le ravisseur, le faussaire, le voleur. Ces catégories, personnifiées de façon emblématique par différents acteurs dans nos romans, permettent d'organiser la criminalité aristocratique dans son ensemble. Derrière leur diversité, nous constatons toutefois une logique commune : le refus d'abandonner les valeurs de l'Ancien Régime.

Le ravisseur

Lorsque nos mystères urbains font de l'enlèvement d'une jeune fille un crime aristocratique récurrent – les quatre cas que nous retenons ici en raison de leur importance dans la diégèse ne sont qu'un échantillon d'un geste largement plus répandu³ –, ils reprennent un motif romanesque fort populaire quelques décennies auparavant. Si l'enlèvement est présent dans les œuvres littéraires les plus anciennes (pensons à celui d'Hélène au cœur de l'*Illiade* d'Homère), il connaît une période particulièrement faste après 1750, notamment dans le roman gothique et le mélodrame. Rappelons les raptés célèbres de Clarisse Harlowe par Lovelace, d'Émilie de Saint-Aubert par Montoni ou de Rebecca par Maurice de Bracy⁴. Entre

2. Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2 151, 1984, p. 34; voir aussi notre chapitre 2, note 62.

3. De nombreux personnages féminins sont victimes de ce crime. Par exemple Silvia, l'amante du surhomme Salvador dans *Les Vrais Mystères de Paris*, est enlevée de son pensionnat par un homme cynique qui veut la dévergondier et en faire une femme de mauvaises mœurs. Devenue marquise, elle sera enlevée une seconde fois par un amoureux éconduit.

4. Respectivement dans *Lettres anglaises ou Histoire de Miss Clarisse Harlowe* (1747-1748) de Samuel Richardson, dans *Les Mystères d'Udolphe* (1794) d'Ann Radcliffe et dans *Ivanhoé* (1819) de Walter Scott. Les mélodrames présentés sur le Boulevard du Temple ne sont pas en reste : « [C]eux qui calculent tout à Paris, prétendent [que chaque année] on y enlève plus de 8 mille demoiselles vertueuses » (K. T. Z., *Almanach des spectacles*, Paris, Chez Janet libraire, 1825, pp. 5-

1840 et 1860, il s'agit donc d'un cliché, qui conserve pourtant un grand potentiel narratif : l'enlèvement sert à créer des péripéties (le rapt lui-même, les persécutions durant la captivité, le sauvetage), à fixer les personnages selon leur rôle actantiel (les ravisseurs et les sauveteurs) et à doter le héros romanesque d'une quête.

Ce crime ne s'intègre toutefois pas aisément dans la société du XIX^e siècle. S'il semble approprié dans un château isolé, il doit être recontextualisé dans le monde urbain et bourgeois que décrivent nos romans. Le policier Jackal des *Mohicans de Paris* dit ainsi : « Il ne me semble pas naturel qu'un jeune homme enlève une jeune fille : ce n'est plus dans nos mœurs⁵ ». Peut-être faut-il voir dans sa remarque, une pointe ironique face à l'abondance d'enlèvements dans la littérature du XIX^e siècle, pointe qui peut viser, entre autres, nos mystères urbains eux-mêmes puisque, rappelons-le, le roman-somme de Dumas est le dernier à avoir été publié parmi ceux que nous étudions (1854-1859). Généralement, les narrateurs de nos mystères urbains font de ce crime un reliquat du passé, qu'ils n'hésitent cependant pas à utiliser à profusion.

Malgré certaines nuances, les portraits des ravisseurs présentent plusieurs traits récurrents. Ce sont des jeunes hommes (bien que plus âgé, le comte de White Manor a développé durant sa jeunesse l'habitude d'enlever celles qu'il convoite). Selon Jackal, « [c]e sont les vieillards qui enlèvent [...] parce que la vieillesse est impuissante et blasée; mais un enlèvement de la part d'un jeune homme qui a la beauté et la force, c'est un crime monstrueux⁶ ». Le policier énonce une circonstance aggravante puisque l'enlèvement dont il parle, comme la majorité de ceux que nous traitons, est commis par un jeune noble. De même, les narrateurs font de chaque

6, cité par Julia Przyboś, *L'Entreprise mélodramatique*, Paris, Corti, 1987, p. 56; voir la note 45 de notre chapitre 2).

5. *MoP*, p. 255.

6. *Ibid.*

ravisseur un bel homme apprécié de la gent féminine⁷ (comme le séducteur du roman gothique⁸), ce qui ajoute également à la monstruosité de son crime.

Le ravisseur de nos mystères urbains est dominé par ses passions : il joint généralement à son libertinage un amour immodéré pour les alcools⁹ ou pour le jeu et, surtout, une propension à se laisser guider par la colère. Le narrateur des *Mystères du Palais-Royal* fait du roi Jérôme un homme qui s'emporte facilement : « De par tous les diables ! l'insolent me le paiera ! s'écria enfin le plus jeune en frappant avec colère sur la table¹⁰ ». De façon plus prononcée, ce trait domine le comte de White Manor, que le narrateur des *Mystères de Londres* décrit ainsi :

L'égoïsme se lisait en grosses lettres sur ses traits écarlates, et la violence perçait sous l'enveloppe compassée que le flegme britannique met uniformément autour de toutes les physionomies. [Son] visage en désordre annonçait une violente colère tout prête à éclater¹¹.

En répétant de telles descriptions, le narrateur fait de ces colères un trait caractéristique du personnage, au même titre que son portrait ou son nom¹². White Manor illustre un phénomène systématique dans nos mystères urbains : le ravisseur est la proie de ses instincts primitifs et ne respecte ni les individus ni les convenances. Dans *Les Mohicans de Paris*, Lorédan de Valgeneuse résume ainsi cette attitude : « Après nous le déluge¹³ ».

7. Le narrateur des *Mendiants de Paris* évoque « l'admirable figure d'Herman » (*MeP*, p. 14) et Lorédan est « [u]n beau et élégant jeune homme » (*MoP*, p. 201).

8. Le visage de Montoni « était long, assez maigre, et pourtant on le disait beau; c'était peut-être à la force, à la vigueur de son âme, qui se prononçait dans tous ses traits, que pouvait se rapporter cet éloge » (Ann Radcliffe, *Les Mystères d'Udolpho*, traduction de Victorine de Chastenay, revue par Maurice Lévy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001 [1^{re} éd. : 1794], p. 190).

9. « Sa figure [White Manor], assez belle, mais rougie par l'habitude des liqueurs fortes » (*MysL*, t. II, p. 224). La couleur rouge est récurrente dans la description de ce personnage : elle caractérise les conséquences physiologiques de ses abus d'alcools et, d'une façon plus symbolique, annonce (ou rappelle) qu'il est l'esclave des passions qui le brûlent. Cette caractérisation au moyen d'une couleur est un phénomène rare dans nos mystères urbains. En effet, à l'exception de White Manor, la seule autre véritable caractérisation chromatique est l'association de la couleur blanche aux victimes innocentes qui constitue un cliché topique sur lequel nous reviendrons dans notre chapitre 5.

10. *MysPR*, t. I, p. 20.

11. *MysL*, t. II, p. 224.

12. « White Manor était pourpre. Un instant la colère monta en flots si abondants vers son cerveau, que sa main s'agita tandis que son regard se tournait vers les pistolets avec convoitise » (*ibid.*, t. II, p. 193).

13. *MoP*, p. 241.

Les enlèvements auxquels se livre le ravisseur ne s'inscrivent pas dans le cadre d'une machination élaborée (par exemple faire disparaître une héritière pour la spolier) : ce criminel veut abuser de jeunes victimes pour satisfaire son libertinage. Le narrateur pose explicitement le caractère débauché de White Manor, qui

avait été longtemps un des viveurs les plus dissolus de Londres. Dès 1825, O'Connel l'avait flétri de la qualification de *pourceau* [...]. Le comte, en effet, était la personnification haïssable et quelque peu outrée de cette aristocratie britannique, si magnifique par son passé, si puissante par ses richesses, mais si honteusement inutile, à de nobles exceptions près, si dégradée par ses mœurs, si abâtardie par son égoïsme aveugle¹⁴.

Si la dépravation excessive de White Manor le distingue de ses confrères, l'association entre le ravisseur et la débauche est bel et bien patente dans nos romans. Lorsque le narrateur des *Mystères du Palais-Royal* met en scène le prince Jérôme prenant des libertés avec une jeune marchande prénommée Régine dans un tapis-franc et ensuite dans une maison de débauche, il exploite la réputation du frère de Napoléon, « le dernier roi viveur¹⁵ ». Par ses excès de même que par son mépris pour la loi, le ravisseur se rapproche du viveur.

Le ravisseur incarne tout ce que la classe aristocratique devrait ne pas être et se croit au-dessus des lois. La fiction lui donne raison puisque les narrateurs affirment que les représentants de l'ordre tolèrent ses débordements en raison de la puissance de sa famille. Ainsi, White Manor multiplie impunément les enlèvements

14. *MysL*, t. I, p. 169.

15. James Rousseau, *Physiologie du Viver*, Paris, Jules Laisné, 1842, p. 70. Pour illustrer ce jugement, Rousseau rapporte une anecdote : après avoir festoyé avec deux convives, le roi Jérôme constate qu'il ne peut payer son dû. Tous trois se présentent alors au restaurateur qui « prend assez bien la chose et se contente de demander à ces messieurs de lui laisser leurs noms. – “Moi, monsieur je suis secrétaire des commandements du roi de Westphalie. – Moi, bibliothécaire du roi de Westphalie. – Très bien, très bien, Messieurs, dit le restaurateur, qui commence à croire qu'il a affaire à des fripons. Et ce grand niais, là-bas, ajoute-t-il en montrant Jérôme, qui riait de ce rire atone de l'ivresse, c'est probablement le roi de Westphalie ? » (*ibid.*, pp. 75-76). *Les Mystères du Palais-Royal* propose une scène très similaire : le prince Jérôme est appréhendé par un commissaire qui se montre incrédule lorsque celui-ci décline son identité après que ses compagnons se furent présentés comme « le premier chambellan de Sa Majesté le Roi de Westphalie » et « le bibliothécaire de Sa Majesté le Roi de Westphalie » (*MysPR*, t. I, p. 26). Le commissaire rétorque alors : « Oui, dà ! c'est une gageure; mais on n'en gagne pas avec moi. Vous n'êtes que de la saint Jean mes mignons, et je vous le ferai voir... Ah ! vous des chambellans, des bibliothécaires du roi de Westphalie ! Eh ! eh ! eh ! vous allez voir que ce grand flandrin qui se mord les ongles sera le roi de Westphalie lui-même » (*ibid.*, t. I, pp. 26-27). Il est possible que Raban ait emprunté la scène à Rousseau ou que tous deux se soient inspirés d'une anecdote connue (mais aujourd'hui oubliée).

et séquestre des jeunes filles dans une maison dont le voisinage connaît bien l'usage¹⁶. Dans *Les Mohicans de Paris*, le policier Jackal soupçonne la sœur de Lorédan de Valgeneuse d'avoir participé à l'enlèvement de Mina mais se rétracte en apprenant son identité¹⁷. Le narrateur lui attribue une humilité qui frôle la bassesse lorsqu'il s'adresse à elle : « [L]aissez-moi vous répéter que je suis au désespoir de vous avoir offensée, et laissez-moi espérer que vous ne me garderez pas rancune du sot métier que la justice me condamne à faire¹⁸ ». Le narrateur excuse partiellement le policier qui se défend en soulignant que cette famille est écoutée du roi et du pape¹⁹. Ce type d'épisode est récurrent dans nos mystères urbains : l'immunité du ravisseur est affirmée par un personnage bien informé ou par le narrateur lui-même²⁰.

Ces séquences établissent un lien privilégié entre le type qui nous occupe et le personnage central de nos romans : même si ses méfaits ne sont ni les plus importants dans la diégèse ni les plus cruels, le ravisseur est présenté comme un criminel que seul le surhomme peut punir. D'ailleurs, ces deux rôles thématiques s'affrontent ouvertement à propos d'une femme enlevée. Ainsi, Herman enlève la future épouse de Pasqual, White Manor réussit à épouser la femme promise à Rio Santo (après avoir envoyé celui-ci au bagne) et Lorédan enlève la jeune Mina que Salvator, son cousin (et son presque frère ennemi), sauve ensuite. Seul *Les Mystères*

16. « Cette maison avait dans le quartier une mauvaise réputation. Le marchand de cigares de Grosvenor Place racontait volontiers à qui voulait l'entendre qu'elle avait servi longtemps de *free and easy* (maison où l'on est libre et à l'aise) à un noble lord. On y avait entendu souvent le bruit nocturne des orgies, et parfois, de ses étroites fenêtres, des plaintes de femme étaient tombées jusqu'à l'oreille du passant attardé dans l'allée de Belgrave » (*MysL*, t. II, p. 24).

17. « Mademoiselle Suzanne de Valgeneuse ! répéta M. Jackal en reculant comme eût pu faire un homme qui s'aperçoit qu'il va marcher sur un serpent. Puis, boutonnant lentement sa redingote, il parut réfléchir un instant. Le résultat de ses réflexions fût qu'il ôta respectueusement son chapeau, et, de l'air le plus poli qu'il put prendre : – Pardon, mademoiselle, dit-il, mais j'ignorais... – Oui, je comprends, monsieur : vous ignoriez que je fusse la fille de mon père, la nièce de mon oncle, la sœur de mon frère » (*MoP*, p. 568).

18. *Ibid.*, p. 569.

19. *Ibid.*, p. 573.

20. Dans *Les Mystères du Palais-Royal*, un libraire se rend chez un commissaire qui a arrêté le roi Jérôme et lui dit : « – Comment, malheureux ! vous avez fait arrêter le frère de sa majesté l'empereur des Français, et vous conservez la prétention d'avoir la tête solidement placée sur les deux épaules » (*MysPR*, t. I, p. 30).

du Palais-Royal déjoue les attentes du lecteur en dérogeant à ce procédé : c'est Adrien, un jeune homme noble de cœur, qui se dresse devant le prince Jérôme.

L'importance du ravisseur dans nos romans tient à son rôle central dans leur démonstration de l'insuffisance des systèmes policiers et judiciaires. Tandis que le surhomme doit contourner les lois pour restaurer la justice, le ravisseur se sert de celles-ci pour opprimer ses victimes. Il se distingue ainsi du cliché du persécuteur gothique qui, utilisant la force brute pour enlever une jeune fille et l'enfermer dans un château isolé, se place hors des lois. Le ravisseur de nos mystères urbains use des mêmes moyens pour commettre son crime mais utilise les lois pour se protéger et pour retenir sa captive. En recontextualisant ainsi ce cliché topique issu du roman gothique, les narrateurs proposent un criminel adapté – c'est-à-dire crédible et qui n'est pas trop convenu – au XIX^e siècle. Ainsi, Lorédan retient Mina non par des contraintes physiques mais en la menaçant d'intenter des poursuites judiciaires contre Justin, le jeune homme qu'elle aime. Lorédan lui montre que l'application stricte de la loi serait la perte de son amoureux, malgré la pureté de ses intentions :

[P]our avoir détourné une mineure, pour l'avoir séquestrée chez lui, pour avoir voulu l'épouser sans le consentement de ses parents, sachant que cette mineure était riche, je dois vous dire que je doute que les tribunaux décernent à M. Justin le prix de vertu. [...] Méditez les articles 354, 355 et 356, et ne m'affirmez plus que vous n'êtes pas libre de fuir²¹.

Ces paroles, qui dénaturent les actions de Justin, révoltent Mina – et visent à susciter la même réaction chez le lecteur – mais la menace de Lorédan est crédible²². Le ravisseur est habile à détourner le système judiciaire grâce à la connaissance approfondie qu'il en a. Ainsi, White Manor, « exhumant une lâche et barbare coutume[, met] sa femme, lady de White Manor, aux enchères comme une pièce de bétail²³ » pour la punir. La loi sert non à protéger les faibles mais à favoriser les forts qui la détachent de toute idée de justice. Elle semble autoriser et protéger les crimes du ravisseur, devenant pour lui un outil commode.

21. *MoP*, p. 1 126.

22. Lorédan a déjà en sa possession « un mandat d'amener délivré d'avance, portant le nom de M. Justin [...], et mis à [s]a disposition. La liberté de M. Justin est donc entre [s]es mains » (*ibid.*).

23. *MysL*, t. II, p. 276.

Lorsque nous examinons le programme narratif du ravisseur et les moyens qu'il déploie pour le remplir, nous constatons que ce personnage est à cheval sur deux époques. D'une part, il profite des instruments que lui offre le présent, notamment en exploitant les méandres des Codes de justice. D'autre part, ses gestes (à commencer par l'enlèvement) et sa conviction d'une immunité absolue en vertu de son nom en font un vestige de l'Ancien Régime (voire de l'époque féodale). Ce caractère anachronique instaure une distance avec le lecteur, alimentée par le fait que les narrateurs le désignent presque systématiquement par son titre de noblesse pour rappeler qu'il abuse de son statut. Cette dualité du ravisseur entre criminel éduqué moderne et reliquat du passé est également sensible chez le faussaire.

Le faussaire

La contrefaçon de signature sur des billets est un crime fréquent dans nos mystères urbains²⁴. Les exemples qu'ils en offrent sont similaires à ceux que l'on retrouve dans la littérature romanesque sous la monarchie de Juillet²⁵ et l'on ne peut parler d'un véritable effort de renouvellement de ce cliché topique. Lorsqu'un membre de la haute société commet un faux, c'est au terme d'une série d'événements qui forment un schéma récurrent. Les aristocrates criminels doivent maintenir un train de vie luxueux et dispendieux (autant pour satisfaire leurs plaisirs que pour conserver la réputation de leur maison). Cependant, tous n'ont pas (ou n'ont plus) les moyens de telles dépenses. Ceux qui deviennent des faussaires ont épuisé toutes leurs ressources : après avoir dilapidé leur fortune, ils ont emprunté, d'abord à des amis, puis à leur maîtresse et enfin à des usuriers. Ils commettent des faux à la suite de multiples démarches et agissent en parfaite connaissance de cause (à la différence

24. *Les Vrais Mystères de Paris* en comporte ainsi plusieurs exemples dont deux sont mis en parallèle : celui de Servigny, un jeune amoureux naïf qui, manipulé par celle qu'il aime et par un usurier, se voit condamné pour faux (*VMysP*, t. I, p. 159), et celui de Roman, l'acolyte principal de Salvador, qui, pour assouvir sa passion du jeu, fait des faux billets au nom de son ami avec la complicité d'un autre usurier qui sert de receleur aux criminels du roman (*ibid.*, t. VI, p. 57).

25. Pensons par exemple aux faux que commet Victurnien d'Esgrignon dans *Le Cabinet des Antiques* (1839) de Balzac et surtout à ceux de Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues* (1837-1843).

des jeunes bourgeois naïfs que, dans nos romans, les usuriers habiles transforment en faussaires). Au sein de notre corpus, deux personnages s'imposent comme exemplaires : le vicomte de Saint-Remy des *Mystères de Paris* et Herman de Rocheboise des *Mendiants de Paris*.

Le faussaire est un jeune homme de belle apparence, issu d'une famille illustre, une figure à la mode très appréciée dans les meilleurs cercles parisiens. Il plaît aux femmes par son charme et son intelligence :

On ne pouvait jamais oublier la figure et la personne de M. de Saint-Remy, tant il sortait du type ordinaire des élégants. [...] Les femmes l'adoraient; on nombrail à peine ses triomphes de toutes sortes; il était jeune et beau, galant et magnifique dans toutes les occasions où un homme peut l'être avec des femmes du monde²⁶.

Afin de maintenir son train de vie somptuaire, le vicomte de Saint-Remy dépense des sommes colossales sans paraître avoir de contraintes financières²⁷. Pour ce faire, il a multiplié les emprunts et a vendu toutes ses possessions à ses domestiques²⁸. À l'exception de la vente de ses avoirs, le parcours d'Herman de Rocheboise est identique à celui de Saint-Remy. En relatant les événements qui les mènent tous deux à la confection de faux, les narrateurs décrivent un engrenage inexorable.

En sont pourtant absents des éléments essentiels. N'y apparaissent jamais la possibilité d'un emploi ou d'une charge rémunérée ni celle de réduire les dépenses. Ces options (deshonorantes) sont exclues du vouloir du faussaire. Les narrateurs

26. *MysP*, p. 277. Les personnages perspicaces ne sont pas dupes de la belle apparence du faussaire : « Rodolphe était très physionomiste, et sujet à des sympathies ou à des aversions presque toujours justifiées. Après le peu de mots échangés avec M. de Saint-Remy, sans pouvoir s'en expliquer la cause, il éprouva pour lui une sorte d'éloignement involontaire. Il lui trouvait quelque chose de perfidement rusé dans le regard, et une physionomie dangereuse » (*ibid.*, p. 278).

27. « Son luxe de voiture et de chevaux était extrême; grand et beau joueur, le total de son livre de paris de course s'élevait toujours annuellement à deux ou trois mille louis. On citait sa maison de la rue de Chaillot comme un modèle d'élégante somptuosité; on faisait chez lui une chère exquise, et ensuite on jouait un jeu d'enfer, où il perdait souvent des sommes considérables avec l'insouciance la plus hospitalière » (*ibid.*, p. 277).

28. « Je commençai à faire des dettes que je ne pouvais pas payer... je vendis tout ce que je possédais à deux de mes gens, afin de m'acquitter envers eux, et de pouvoir, pendant six mois encore, malgré mes créanciers, jouir du luxe qui m'enivrait » (*ibid.*, pp. 802-803).

créent un contraste avec les personnages des classes démunies²⁹ qui, dans la fiction, rencontrent eux-mêmes des difficultés pour maintenir leur train de vie. Ils se voient alors forcés de faire des choix déchirants, multipliant les emplois, sacrifiant la satisfaction de leurs besoins pour payer leurs dettes et préserver leur nom³⁰. Se dessine ainsi une opposition qui renforce le jugement dépréciatif que le narrateur porte sur le faussaire qui est lâche et déloyal tandis que plusieurs pauvres sont droits et résolus.

Le peu d'honneur du faussaire apparaît également de façon explicite lorsque son crime est découvert. Le comte de Saint-Remy paie les dettes de Florestan et, pour éviter que son nom ne soit souillé, lui ordonne de se suicider³¹. Le jeune homme fait mine de se résigner mais détourne le pistolet et profite de l'arrivée des forces de l'ordre pour s'esquiver par une porte dérobée, préférant l'infamie à la mort. De façon analogue, lorsqu'Herman risque la prison, il hésite à mettre fin à ses jours et se laisse arrêter, déshonorant son nom³². Le narrateur met en relief la faiblesse du faussaire en le jumelant à un personnage caractérisé par des principes de fer (le comte de Saint-Remy, qui traverse l'Europe pour venger son honneur, et Léon Dubreuil, le plus proche ami d'Herman, reconnu pour sa droiture³³).

Cette condamnation relève du système axiologique du narrateur (qui tente d'y faire adhérer son lecteur) mais non de celui de l'ensemble des personnages parce que la condamnation de la contrefaçon est minimisée dans les classes sociales supérieures. Les gestes du faussaire sont réprimés par la loi mais ne font pas l'objet d'un véritable anathème social et sont presque tolérés. À l'exception de quelques personnages décrits comme des âmes nobles, aucun ne s'indigne vraiment des

29. « Longtemps encore il doit y avoir de ces disproportions effrayantes qui existent entre le millionnaire Saint-Remy et l'artisan Morel » (*ibid.*, p. 821).

30. Voir par exemple tous les efforts du lapidaire Morel pour gagner honnêtement sa vie et subvenir aux besoins de sa famille (*ibid.*, pp. 431-435).

31. « Assez de déshonneur sur mon nom; finissons : j'ai là deux pistolets... vous allez vous brûler la cervelle... sinon, moi, je vous la brûle, et je dirai que vous vous êtes tué de désespoir pour échapper à la honte » (*ibid.*, p. 818).

32. *MeP*, p. 133.

33. « Prenons pour juger, dit-on, Léon Dubreuil, la sagesse incarnée » (*ibid.*, p. 35). Le narrateur confirme que Léon Dubreuil est « le plus raisonnable de tous » (*ibid.*).

manœuvres du faussaire³⁴. Au contraire, plusieurs admirent ses machinations : Saint-Remy est louangé par les clercs de son notaire, par les recors venus le saisir et par ses propres domestiques, tous au fait de ses agissements. De plus, les victimes du faussaire sont traitées avec légèreté par les autres personnages et demeurent des entités abstraites. Même s'il s'agit d'un crime, le faux est l'objet d'une banalisation, ce que dénoncent nos romans qui lui opposent la sévérité des peines encourues pour des actes dictés par la misère et le désespoir³⁵. Les narrateurs illustrent ainsi une certaine hypocrisie de la société (et surtout de la haute société) qu'ils mettent en scène : celle-ci s'attache à la réputation de ses membres et non aux gestes qu'ils posent. Nous retrouvons ici l'indulgence dont bénéficie le ravisseur : le faussaire ne voit en la loi qu'un obstacle facile à tourner. En présentant ainsi ces deux types de criminels, les narrateurs critiquent l'aveuglement volontaire du grand monde, reproche que nous retrouvons dans la mise en scène du voleur aristocratique.

Le voleur

Les aristocrates qui commettent des vols dans nos romans ont auparavant épuisé toutes leurs ressources : comme le faussaire, le voleur aristocratique n'a pas les moyens d'assumer les dépenses liées à son statut. Sa fictionnalisation fait du vol un comportement illégal mais surtout indigne d'un aristocrate. Ce crime consigne – et souvent concrétise – l'avalissement du personnage en rendant problématique son appartenance sociale, comme nous allons le voir. Qu'ils mettent en scène des individus nobles par le sang qui commettent des vols ou des malfaiteurs qui usurpent un titre et en usent pour voler, les narrateurs remettent en question le statut de ces aristocrates. Examinons ces deux stratégies qui concourent au même but.

Certains de nos voleurs aristocratiques sont issus de vieilles familles dont le nom est très honorable, par exemple le vicomte de Saint-Remy qui, en plus de faire

34. *MysP*, p. 1 081, p. 437 et pp. 780-806.

35. Nous y reviendrons dans la section « Les officiers de justice ».

des faux, vole des fonds³⁶, ou le père d'Herman de Rocheboise qui effectue des cambriolages à main armée et attaque, sans l'avoir reconnue, sa belle-fille³⁷. Dans le portrait qu'ils tracent d'eux, les narrateurs insistent sur leurs défauts : Saint-Remy est décrit comme un homme imbu de lui-même ayant « quelque chose de perfidement rusé dans le regard³⁸ » et le père d'Herman est présenté au lecteur comme un homme égoïste qui, après avoir séduit une jeune fille, lui a enlevé son enfant et l'a forcée à mourir dans la misère. Malgré leur rang élevé, les voleurs sont caractérisés par la bassesse de leurs instincts. La sanction finale du père d'Herman est à cet égard exemplaire : si, pour s'introduire chez ses victimes, il prend le déguisement d'un mendiant, il finit bel et bien par en devenir un et est dépouillé de son nom. Il réalise la dégradation que les narrateurs associent au vol aristocratique.

Les malfaiteurs qui s'approprient frauduleusement un titre sans être de sang noble et qui en profitent pour commettre leurs méfaits permettent aussi d'interroger le statut du crime aristocratique. Le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* s'adresse ainsi au lecteur : « À chaque pas que vous faites dans un salon, vous pouvez être coudoyé par un escroc, un voleur, un assassin même³⁹ ». Il évoque ensuite différents forçats qui se sont élevés dans la société sous une fausse identité avant d'être démasqués, notamment « le fameux Coignard, qui sous le nom du comte de Pontis de Sainte-Hélène, était parvenu à se faire nommer colonel de la légion de la Seine⁴⁰ ». Le narrateur convoque ainsi dans son roman les multiples récits qui circulent dans la société à propos de bagnards qui ont réussi à s'infiltrer dans les plus hautes sphères sociales⁴¹. En faisant du titre aristocratique un déguisement, les narrateurs fictionnalisent également la méfiance grandissante envers cette classe sociale.

36. *MysP*, p. 805.

37. *MeP*, p. 126.

38. *MysP*, p. 278.

39. *VMysP*, t. I, p. 69; Savant, p. 32.

40. *Ibid.*

41. Nous avons traité plus longuement ce sujet dans la section « Les Mémoires des acteurs du crime » de notre chapitre 2.

La mise en scène des voleurs aristocratiques soulève une question sensible, que résume un avocat balzacien : « Où en serions-nous tous s'il fallait rechercher l'origine des fortunes⁴² » ? Sous l'Ancien Régime, la majorité des aristocrates tiraient leurs revenus de leurs terres mais la Révolution a profondément modifié cette situation. L'adéquation entre richesse et possessions terriennes tient toujours pour plusieurs propriétaires mais se développent également, particulièrement avec la vente des biens nationaux, une circulation massive de titres et de nombreuses spéculations. La multiplication de ces opérations financières (parfois légalisées par le gouvernement) entraîne une obscurité qui recouvre très souvent « l'origine des fortunes ». La littérature romanesque comporte maints personnages qui ont profité des opportunités – quelquefois moralement douteuses – des années post-révolutionnaires pour s'enrichir, comme par exemple le père Goriot⁴³. Les auteurs imaginent aussi des fortunes fondées sur un geste criminel, comme l'explique Vautrin à Rastignac : « Le secret des grandes fortunes sans cause apparente est un crime oublié, parce qu'il a été proprement fait⁴⁴ ». Dans nos mystères urbains, la nouvelle opacité sociale permet de s'enrichir et de maintenir ses revenus au moyen du crime.

Cette réalité est incarnée par le voleur qui, le plus souvent, ne semble aristocrate que par son titre et qui est davantage associé aux classes dangereuses, soit parce qu'il a usurpé son rang social, soit parce qu'il se montre indigne de celui-ci et s'abaisse progressivement vers la fange de la société. Les narrateurs instaurent ainsi une surprenante proximité entre le voleur aristocratique et celui qui s'attable au tapis-franc : le premier ne serait à bien des égards qu'une version « titrée » du second. Cantonnés dans des rôles secondaires mais suffisamment nombreux pour créer l'impression d'un phénomène répandu, ces voleurs servent à porter un

42. Honoré de Balzac, « L'Auberge rouge », *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. XI, p. 119; la nouvelle a été publiée pour la première fois en août 1831 dans la *Revue de Paris*.

43. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, dans *ibid.*, t. III, p. 123.

44. *Ibid.*, t. III, pp. 145-146. Il y a cependant, dans *La Comédie humaine*, un cas limite : dans *L'Interdiction* (d'abord publiée dans *La Chronique de Paris* du 30 janvier 1836 au 16 février 1836), un noble veut rendre sa fortune familiale acquise en dépouillant une famille protestante au moment de la révocation de l'édit de Nantes (18 octobre 1685).

jugement sur l'aristocratie en tant que classe sociale corrompue. La fictionnalisation du voleur s'élabore sur la même idée fondamentale que celle du ravisseur et du faussaire : un essoufflement et un effritement de l'aristocratie.

Au sein de nos mystères urbains, nous rencontrons cependant un voleur aristocratique dont la mise en scène semble aller à l'encontre de ce constat : le vicomte Achille de Lussan des *Vrais Mystères de Paris*. Comme le faussaire, il est une figure à la mode⁴⁵ acceptée dans les meilleurs cercles. Il profite de son statut pour repérer les vols à faire (d'abord pour les confier à des complices⁴⁶, ensuite pour les réaliser lui-même et augmenter ses bénéfices). Il est singularisé au sein des voleurs aristocratiques parce qu'il constitue un acteur de premier plan dans le roman et parce que ses crimes ne sont pas présentés comme une dégradation de sa noblesse. En effet, le vicomte est caractérisé par un courage qui semble appartenir à une autre époque⁴⁷ et qui ne lui fait jamais défaut ainsi que par un respect absolu pour les convenances. Pour lui, un combat mortel est plus souhaitable qu'une entorse à l'étiquette⁴⁸ et il fait preuve d'une politesse raffinée en toutes circonstances :

Sans doute, et si vous pouviez sans vous compromettre vous défaire de moi et que vous vous en défassiez, je vous assure que je trouverais cela tout naturel. Mais je ne suis pas à votre discrétion. Vous n'avez pas cru, je l'espère, que le vicomte de Lussan était venu se jeter dans la gueule du loup (pardonnez-moi la comparaison), sans avoir préalablement pris toutes les mesures qui pouvaient l'en faire sortir⁴⁹.

Cette politesse a pour corollaire un dégoût invincible pour l'argot : « Vraiment, mon cher Roman, s'écria le vicomte de Lussan, vous êtes insupportable. Ne pouvez-vous

45. Il « donne le ton aux lions les plus distingués de la capitale. Il a sa place dans la loge infernale. Il renouvelle souvent ses équipages et ses attelages » (*VMysP*, t. I, p. 245; Savant, p. 60).

46. *Ibid.*, t. III, p. 64.

47. Lussan s'adresse aux policiers qui viennent l'arrêter en les appelant « manants » (*ibid.*, t. VII, pp. 51-52; Savant, p. 323) et ne se rend qu'après avoir tué l'un d'eux pour sauver la face : « Je n'ai pas voulu qu'il fût dit qu'un gentilhomme breton s'était rendu sans combattre. Voilà tout » (*ibid.*; Savant, p. 324).

48. Ainsi, lorsque Lussan doit affronter des criminels ivres et sanguinaires dans un lugubre caveau situé sous le tapis-franc de la mère Sans-Refus, il a pour seule crainte que l'affrontement n'ait pas lieu : « S'ils n'allaient pas venir, dit le vicomte de Lussan en s'adressant à Salvador, ce serait fort désagréable. Je serais désolé d'être venu pour rien dans cette atroce taverne » (*ibid.*, t. III, p. 287; Savant, p. 201).

49. *Ibid.*, t. III, p. 60; Savant, p. 189.

pas, lorsque nous sommes entre nous, employer le langage des honnêtes gens⁵⁰ », c'est-à-dire celui des salons. Bien que voleur et meurtrier, Lussan reste irréductiblement aristocratique et agit avec le détachement d'un dilettante (il s'amuse de l'indignation de Salvador lorsque celui-ci découvre que, voleur émérite, il a été volé à son tour⁵¹, et il accepte sereinement la vengeance d'une complice trompée⁵²). Avant d'être conduit à la guillotine, il se montre « gai et plaisant comme toujours⁵³ » et se distingue des autres condamnés parce qu'il s'assure de ne pas être touché par le bourreau en faisant lui-même sa toilette en vue de l'exécution⁵⁴.

En multipliant les passages mettant en scène les délicatesses du vicomte, le narrateur établit une distance entre ce voleur et ses comparses, qui sont sensibles à l'incongruité de ses comportements⁵⁵. Il n'est pas rapproché du criminel exotique et ne dégrade son rang que par son crime, non par ses caractéristiques. Il n'en constitue pas moins un facteur de désordre dans la société et combine certains traits des autres criminels aristocratiques : comme le ravisseur, il se considère au-dessus des lois et comme le faussaire, il profite d'un aveuglement de la haute société (il n'est pas vraiment questionné sur l'origine nébuleuse de sa fortune⁵⁶). Il constitue un cas unique parmi les voleurs aristocratiques en ce qu'il accepte pleinement les consé-

50. *Ibid.*, t. I, p. 74; Savant, p. 34. Le vicomte de Lussan répète inlassablement son aversion pour l'argot : « Mais si vous voulez que votre hospitalité me soit agréable, ne me parlez plus argot. À quoi bon se servir d'un langage bas et ignoble, que tout le monde comprend maintenant ? » (*ibid.*, t. VII, p. 197; Savant, p. 372).

51. *Ibid.*, t. V, pp. 64-65 et p. 165.

52. « Ne vous mettez pas en colère, cher marquis, dit Lussan, nous n'avons que ce que nous méritons, il faut le reconnaître. Nous ne devons pas abandonner notre amie » (*ibid.*, t. VII, p. 325; Savant, p. 400).

53. *Ibid.*, t. VII, p. 326; Savant, p. 401.

54. *Ibid.*

55. « En vérité, vicomte, vos singulières susceptibilités me font pouffer de rire, la justice vient de vous prouver que tous les hommes sont égaux devant elle; vos nombreux quartiers de noblesse n'ont pas empêché les juges de vous faire un sort semblable au mien et il est probable qu'ils n'empêcheront pas maître Samson de faire son devoir » (*ibid.*, t. VII, p. 182).

56. Il sait aussi décourager les curieux : « Vous ne vous trompez pas, répondit de Pourrières; il se sert des armes qu'il a reçues de la nature avec autant d'adresse, que de l'épée que lui ont léguée ses nobles aïeux; il a tué déjà quelques curieux qui avaient cherché à connaître les sources de sa fortune. Aussi a-t-on pour lui maintenant infiniment de respect » (*ibid.*, t. I, p. 246).

quences de sa vie criminelle⁵⁷. Malgré son caractère exceptionnel, il illustre, à sa façon, l'inadéquation de l'aristocratie (désargentée) avec la société du XIX^e siècle.

Précisons que cette incapacité à s'adapter est également fictionnalisée avec un criminel aristocratique aussi atypique que le comte Rappt des *Mohicans de Paris*. Il est ce que nous appellerions aujourd'hui un politicien véreux. Maître dans l'art d'utiliser la presse, il défend simultanément des positions politiques antagonistes dans des journaux différents⁵⁸ et se livre à des manigances cyniques pour devenir ministre⁵⁹. Son ambition insatiable se manifeste également dans la sphère privée : il poursuit inlassablement de ses avances la jeune Régina, fille de son protecteur, parce que son titre et sa fortune seront des atouts essentiels dans sa quête d'un ministère. Le drame familial qu'il cause prend des proportions dignes d'une tragédie grecque en ce que Rappt est le véritable père de Régina. Cynique, il affirme que la fin justifie les moyens les plus extrêmes⁶⁰. Il semble en fait que la fictionnalisation de ce criminel a été contaminée par le Second Empire : il rappelle moins l'aristocratie décadente de la fin de la Seconde Restauration que les demi-aristocrates, souvent corrompus, entourant Napoléon III. Néanmoins, comme les criminels aristocratiques

57. Il refuse de se pourvoir en cassation après avoir été condamné et accepte les conséquences de ses actes : « Que Dieu me préserve de commettre une pareille lâcheté, le vin est tiré, il faut le boire, le plus tôt sera le mieux » (*ibid.*, t. VII, p. 181).

58. « [P]ropriétaire ostensible d'un journal qui défendait énergiquement la monarchie légitime [et], en secret, rédacteur principal d'une revue qui attaquait le gouvernement à outrance et conspirait contre lui [, p]lus d'une fois M. Rappt avait déposé avec orgueil la plume qui avait attaqué dans l'un, défendu dans l'autre, et s'était félicité intérieurement de cette souplesse de talent et d'esprit qui lui permettait de fournir de si excellentes raisons à deux opinions si opposées » (*MoP*, p. 2 276). Ainsi, Rappt peut toujours citer un de ses écrits pour affirmer qu'il approuve les vues de ceux dont il veut obtenir le soutien (par exemple *ibid.*, p. 2 283 et p. 2 320).

59. Le comte affirme apprécier la revue que dirige un solliciteur qui l'en remercie mais demeure sceptique : « Oui, monsieur le comte, dit l'abbé confondu, mais doutant que M. Rappt fût réellement un des lecteurs les plus assidus d'un recueil qui n'avait pas encore paru » (*ibid.*, p. 2 290). Pourtant, l'homme de confiance de Rappt en possède bien un exemplaire, obtenu par des moyens obscurs pour s'attirer la bonne volonté de l'abbé, ce qui conduit ce dernier à la réflexion suivante : « Diable ! [...] tenons-nous bien ! nous avons affaire à forte partie. Pour que cet homme-là ait chez lui un exemplaire d'une revue qui n'a pas encore été mise en circulation, il faut que ce soit un rude gaillard » (*ibid.* p. 2 291).

60. « En vous épousant, je n'ai pas offensé Dieu, je n'ai pas blessé la société. La société n'est blessée que de ce qu'elle sait, et elle ne saura jamais que je suis votre père; [...] je n'ai point offensé Dieu, car, si j'ai voulu, dans un but dont la grandeur m'excuse, vous épouser aux yeux des hommes, comme vous l'avez fort bien dit, je vous eusse toujours respectée devant Dieu » (*ibid.*, p. 1 177).

des deux Restaurations et de la monarchie de Juillet que nos romans mettent en scène, il est noble par son titre mais non par ses gestes.

L'aristocratie criminelle dans nos mystères urbains

Les portraits des criminels aristocratiques visent à leur retirer toute noblesse. Même dans le crime, à l'exception du vicomte de Lussan, aucun ne se montre « grand » : faibles, craintifs et surnois, ils ne sont pas assez compétents pour échapper à leur châtement et ils n'ont pas le courage que l'on trouve chez plusieurs criminels exotiques. Les narrateurs insistent sur le fait qu'ils s'en prennent à des jeunes filles et refusent les combats honorables à mains nues, optant pour le pistolet et la cachette (Rappt) ou le poignard et la surprise (Herman). Les narrateurs proposent des criminels aristocratiques indignes du titre dont ils réclament les privilèges, montrant ainsi une véritable dégénérescence de l'aristocratie; d'ailleurs, chacun est le dernier représentant d'un nom illustre⁶¹. Ce faisant, nos romans posent un jugement sur cette classe et son évolution au fil de la première moitié du XIX^e siècle : ces criminels incarnent une aristocratie incapable de s'ajuster à son époque et forcée de périr, si l'on en juge par la sanction finale de leur programme narratif.

Au XIX^e siècle, l'aristocratie française est confrontée au fait que l'argent et le pouvoir ne sont plus sa chasse gardée et qu'elle ne bénéficie plus de la même immunité qu'avant 1789. Les narrateurs montrent une classe sociale qu'il devient possible de critiquer pour sa fatuité et son hypocrisie. Ils refusent, au moins partiellement, sa différence radicale : pas plus que les autres groupes sociaux, elle n'est inaccessible à la corruption criminelle. Elle n'est pas que la cible des hors-la-loi, elle en produit également. Les narrateurs proposent un nivellement qui rapproche les classes populaires et aristocratiques. La bourgeoisie n'est pas épargnée : le

61. Sauf le comte Rappt, fils naturel d'un aristocrate, qui a gagné ses titres durant les guerres napoléoniennes.

crime professionnel est aussi mis en scène de façon à illustrer l'omniprésence des criminels dans la société fictionnalisée.

Le crime professionnel

Nos mystères urbains posent que tous les métiers peuvent cacher des criminels. Ils multiplient les exemples de « criminalité professionnelle », c'est-à-dire d'individus qui commettent des méfaits dans le cadre de leur emploi. Il ne s'agit donc pas, par exemple, d'un huissier honnête le jour et voleur la nuit mais d'un huissier qui abuse de sa situation professionnelle. Les narrateurs ne se livrent pas à un inventaire exhaustif des différents métiers; ils profitent plutôt du fait que chacun constitue un programme qui implique, entre autres, une compétence, un savoir-faire et une position sociale⁶². En effet, non seulement les narrateurs optent pour une approche ciblée mais ils adoptent délibérément une stratégie consistant à proposer des criminels qui exercent les professions apparemment les plus opposées au crime. Ils annoncent ainsi un principe crucial pour le roman policier, que Jacques Dubois résume de la façon suivante : « L'énigme policière créera un premier effet de scandale à chaque fois qu'elle placera en position de culpabilité un personnage censé avoir, en raison de son statut institutionnel ou social, un comportement au-dessus de tout soupçon⁶³ ». Il s'agit, dans nos œuvres, au premier chef de métiers ayant une

forte prescription déontologique. Nous aurons d'une part le médecin et le prêtre et de l'autre le juge, l'avocat et le policier. Les premiers ont affaire avec la vie et la mort, les seconds avec la loi et l'ordre. Un engagement éthique exigeant est réputé les lier tous, engagement qui s'exprime par exemple dans le respect du secret d'autrui⁶⁴.

Ces domaines professionnels (médical, religieux, juridique, policier) sont précisément ceux que nos auteurs retiennent le plus souvent pour mettre en scène la criminalité professionnelle. Ils exploitent une hiérarchisation construite selon le

62. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1997 [1^{re} éd. : Presses Universitaires de France, 1984], p. 106.

63. Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 110.

64. *Ibid.*

poids symbolique des métiers, hiérarchisation que Balzac, par exemple, avait déjà formulée⁶⁵. Nous examinerons les criminels que proposent nos romans au sein de ces quatre catégories professionnelles : des officiers de justice qui enfreignent la loi qu'ils sont chargés d'appliquer, des hommes d'église qui incarnent une société déspiritualisée, des médecins qui assassinent au lieu de soigner, des policiers qui volent au lieu de protéger. Le crime professionnel se révèle fécond puisque le contraste entre les gestes posés et l'image des professions exercées constitue une circonstance aggravante : si ceux qui doivent protéger les honnêtes citoyens se retournent contre eux, absolument tous les métiers sont susceptibles de comporter leur lot de criminels. Nos mystères urbains tracent un tableau sombre et désillusionné de la société : au sein du partage manichéen qu'ils offrent de celle-ci, le clan des personnages moraux paraît fort clairsemé.

Les officiers de justice

Pour narrativiser la criminalité professionnelle, nos mystères urbains ont particulièrement recours aux officiers de justice. Cette catégorie socioprofessionnelle, très présente en littérature⁶⁶, a été spécialement convoquée dans le roman de la monarchie de Juillet. L'œuvre de Balzac, par exemple, qui comporte « les portraits de cinquante-huit magistrats⁶⁷ », propose un regard pénétrant et nuancé sur

65. Balzac fait dire à l'avoué Derville « qu'il existe dans notre société trois hommes, le Prêtre, le Médecin et l'Homme de justice qui ne peuvent pas estimer le monde » (Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, dans *La Comédie humaine*, op. cit., t. III, p. 373). Si le policier est absent de cet énoncé, celui-ci exprime néanmoins une hiérarchisation des professions selon leurs rapports aux secrets de la vie privée des hommes.

66. Différents auteurs, appartenant tant au domaine littéraire qu'aux études juridiques, ont proposé des synthèses de cette vaste question, par exemple Jean-Pol Masson (*Le Droit dans la littérature française*, Bruxelles, Bruylant, 2007).

67. Jean Marquiset, *Les Gens de justice dans la littérature*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1967, p. 199. Pierre-François Mourier constate que ce chiffre est à la fois considérable et réduit : « C'est beaucoup : on ne voit guère quelle autre œuvre pourrait offrir un tel ensemble pour qui désire esquisser, dans la littérature du XIX^e siècle, une image de la justice. C'est peu, si l'on veut bien se rappeler que *la Comédie* compte plusieurs milliers de personnages » (Pierre-François Mourier, *Balzac : l'injustice de la loi*, Paris, Michalon, « Le bien commun », 1996, p. 11).

les méandres du monde de la justice⁶⁸. L'auteur y exprime sa fascination pour la loi, comme l'a remarqué Pierre-François Mourier : « Le *Code civil*, c'est le grand fait vrai de la *Comédie Humaine*, ce qui lui donne à la fois sa dynamique et son unité⁶⁹ ». Nos mystères urbains ne proposent pas une analyse aussi approfondie du monde juridique et, à une exception près, l'officier de justice joue un rôle secondaire. Ces romans tracent néanmoins un tableau cynique de la profession. Les personnages qui l'exercent relèvent de deux catégories : les employés subalternes (huissiers, recors, fonctionnaires) et les notaires. Au-delà de cette division, nos mystères urbains disent moins l'emprise du droit (de la loi) sur la vie privée des hommes (comme le fait Balzac) qu'ils ne proposent des personnages qui abusent du pouvoir et du statut que leur a conféré la société.

Les employés subalternes

Faire des lois des outils servant à opprimer les plus faibles de la société est un cliché fréquemment employé dans les romans de la monarchie de Juillet. Le personnage de Louis Lambert constate à propos de la société que « [l]es lois [...] n'y arrêtent jamais les entreprises des grands ou des riches, et frappent les petits, qui ont au contraire besoin de protection⁷⁰ ». Nos mystères urbains dénoncent aussi ce

68. Rappelons que Balzac « est entré en 1816, à dix-sept ans, comme clerc amateur chez Maître Guyonnet de Merveille » (Pierre-François Mourier, *op. cit.*, p. 28). Voir aussi Adrien Peytel, *Balzac, juriste romantique*, Paris, M. Ponsot, 1950, p. 8.

69. Pierre-François Mourier, *op. cit.*, p. 115. Gérard Gengembre écrit également : « Le Code est donc plus que l'énoncé des lois. Toute *La Comédie humaine* le démontre : il ne contrôle pas le crime, qui domine. Il participe fondamentalement à sa dynamique, en précisant les moyens d'acquérir fortune et position. Le Code vaut d'abord par ce qu'il permet explicitement et implicitement, et par les contournements, détournements ou dérives qu'il autorise » (Gérard Gengembre, « Balzac, ou comment mettre le droit en fiction » dans Antoine Garapon et Denis Salas (dir.), *Imaginer la loi. Le droit dans la littérature*, Paris, Michalon, « Le bien commun », 2008, p. 105).

70. Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, dans *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. XI, p. 642. On peut également voir une narrativisation de cette idée dans le *credo* des Habits noirs qui exploitent « cette fatalité judiciaire : il faut un coupable, résumée et comptée [*sic*, pour complétée] par l'axiome : il ne faut qu'un coupable » (Paul Féval, *Les Habits noirs*, dans *Les Habits noirs*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1987, t. I, p. 65).

phénomène⁷¹ et présentent des épisodes au cours desquels des personnages utilisent les Codes de justice pour persécuter leurs victimes. Ce faisant, nos romans renouvellent le cliché topique de la loi utilisée pour opprimer les faibles : elle n'est plus simplement indifférente aux souffrances mais pervertie et mise au service du crime. Les narrateurs mettent en scène des employés subalternes, acteurs essentiels de ce détournement, en insistant sur trois caractéristiques : portrait physique connoté négativement, langage spécifique et froide insensibilité.

Nos mystères urbains proposent en effet un portrait peu flatteur des employés subalternes. Le narrateur des *Mystères du Palais-Royal* décrit ainsi les employés du bureau des mœurs :

[U]ne douzaine de chenapans au regard scrutateur, au visage sinistre, aux traits anguleux, au sourire infernal, aux formes herculéennes, à la voix rauque et avinée; immonde engeance qui n'avait d'humain que la parole, faculté dont ils abusaient outrageusement. Ces gens-là s'appelaient *inspecteurs des mœurs*⁷².

La situation est similaire dans *Les Mystères de Paris* : lors d'un épisode célèbre, le narrateur insiste sur la saleté et sur le mauvais goût de la tenue des recors venus arrêter Morel le lapidaire⁷³. L'un est « vêtu avec une sorte de somptuosité grotesque [d'une] chemise d'une propreté douteuse [et d'] un paletot de panne d'un gris jaunâtre⁷⁴ ». Le second porte un « chapeau déformé et une longue redingote verte crottée⁷⁵ »; il est doté d'« un cou long, rouge, pelé comme celui d'un vautour⁷⁶ », comparaison qui évoque l'image du charognard. Il s'agit d'un premier exemple d'une pratique récurrente dans la description du crime professionnel (mais absente

71. À propos des lois françaises, le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* souligne ainsi que, « [s]i l'on traite avec tant de rigueur celui dont le seul tort souvent est d'être né et resté misérable, on a, en revanche, une extrême indulgence pour le criminel de noble race » (*VMysP*, t. III, p. 230).

72. *MysPR*, t. I, p. 32. Le lieu rappelle aussi un tapis-franc : un « misérable réduit qui ressemblait beaucoup plus à un cabaret destiné aux cochers de fiacre qu'au siège d'une puissance aussi redoutable », et le narrateur ajoute que « [c]ette boutique est en effet occupée aujourd'hui par un cabaretier qui n'a rien changé à la distribution des lieux » (*ibid.*, t. I, p. 35).

73. *MysP*, pp. 420-449. Cet épisode débute au chapitre XVIII de la 3^e partie dans notre édition de référence, paru le 1^{er} décembre 1842 (selon la division originale, il s'agit du chapitre VI de la 4^e partie du roman).

74. *Ibid.*, pp. 436-437.

75. *Ibid.*, p. 436

76. *Ibid.*

de celle du crime aristocratique) : animaliser un personnage pour rehausser un de ses traits essentiels et péjoratifs. Quoique souvent employé, ce procédé demeure presque exclusivement limité au portrait initial du criminel.

Les narrateurs attribuent également aux officiers de justice subalternes un langage spécifique qui comporte des expressions d'argot – soulignées par l'usage de l'italique et de notes explicatives⁷⁷ – et des formulations juridiques :

Mère Mauroi, fit un inspecteur, je te conseille de garder ta langue pour un usage ultérieur et non indiqué. Tu es franche du collier, je ne dis pas non; mais tu devrais savoir que trop gratter cuit et que trop parler nuit. La particulière à laquelle tu fais allusion dans le moment présent se trouve être immensément en dehors des conditions voulues par la loi⁷⁸.

Les expressions « usage ultérieur et non indiqué » et « en dehors des conditions voulues par la loi » jurent dans cette tirade. De telles répliques sont récurrentes chez les employés subalternes : « Nous sommes gardes du commerce pour vous pincer, si nous en étions capables... Y êtes-vous, pays⁷⁹ ». Le lecteur perçoit une polyphonie dans la coprésence de tournures familières et d'un sociolecte professionnel.

Troisième caractéristique : les officiers de justice incarnent l'indifférence froide de la loi. Dans *Les Mystères du Palais-Royal*, les fonctionnaires n'écourent pas le récit de Régine⁸⁰ et, même si le greffier a inscrit par erreur une peine d'un mois au lieu des quinze jours imposés, la condamnation est maintenue parce que l'officier de paix « n'aime pas les ratures⁸¹ ». Les recors des *Mystères de Paris* ne sont pas en reste, l'un d'eux s'exclamant : « Ah ça, mais minute ! ce gaillard-là est capable d'en perdre la boule [...] et la vieille idiote qui hurle de faim !... quelle famille⁸² ». Leur insensibilité est soulignée par le narrateur qui l'oppose à l'humanité

77. « – Je crois bien; ça ne demande qu'à être serré [En note : Emprisonné] pour avoir la pâtée. – Faut encore que le loup [En note : Le créancier] soit bon enfant » (*ibid.*, p. 437).

78. *MysPR*, t. I, p. 33.

79. *MysP*, p. 438.

80. « – Ta, ta, ta, ta ! toujours la même rengaine; si nous voulions les en croire sur parole, nous n'aurions ici que des Lucrèces... » (*MysPR*, t. I, p. 34).

81. « Vous avez mis *un mois* ? eh bien ! soit; ce qui est écrit est écrit : je n'aime pas les ratures... » (*ibid.*, t. I, p. 35).

82. *MysP*, p. 442.

d'un commissaire qui, quelques chapitres plus loin, viendra arrêter la fille aînée de Morel : malgré son inflexibilité, il fera preuve d'une compassion rend d'autant plus flagrante la grossièreté des recors⁸³. Les employés subalternes sont non seulement indifférents mais ils profitent de leur statut pour commettre des exactions aux dépens des démunis. Un recors s'en vante ouvertement : « Quoique l'arrestation de ce mendiant-là ne soit tarifée qu'à soixante-seize francs soixante-quinze centimes, nous enflerons, comme de juste, les frais à deux cent quarante ou deux cent cinquante francs⁸⁴ ». Un tel rançonnement est présenté comme une pratique courante.

Ces délits, de même que les deux premières caractéristiques que nous avons examinées, nous permettent d'assimiler les employés subalternes aux criminels exotiques. D'après leurs portraits physiques, ils ressemblent bien aux clients des tapis-francs et le décalage entre le jargon judiciaire et l'argot laisse penser qu'ils sont des criminels issus des bas-fonds affublés du titre d'officier de justice. Les employés subalternes et les criminels exotiques ont aussi en commun un esprit borné et médiocre ainsi qu'une bassesse de caractère. L'origine de ces similitudes peut provenir de la position que ces types occupent dans la hiérarchie sociale : dans les deux cas, les narrateurs en font des subordonnés sournois qui commettent des méfaits. Les employés subalternes ne sont pas des personnages honnêtes temporairement égarés : les narrateurs les inscrivent de façon permanente dans le crime. D'ailleurs, aucun d'entre eux ne s'amende dans nos romans⁸⁵ et le châtiment que leur impose la justice reste sans effet.

Maître Boulard, le supérieur des recors des *Mystères de Paris*, est lui-même un « huissier prévenu d'abus de confiance⁸⁶ » et emprisonné à la Force. Il prend son

83. « Je sais combien vous êtes honnête et malheureux; c'est donc à regret que je vous apprends qu'au nom de la loi... je viens arrêter votre fille » (*ibid.*, p. 496).

84. *Ibid.*, p. 442.

85. Même les deux recors que Rodolphe a punis n'abandonnent pas leurs mauvaises habitudes (*ibid.*, pp. 447-448).

86. *Ibid.*, p. 985.

séjour en prison à la légère⁸⁷, porte des marques de richesse ostensibles⁸⁸, vit comme un riche oisif – « j’ai fait venir un bon fauteuil, je fais trois longs repas, je digère, je me promène et je dors⁸⁹ » – et s’inquiète surtout de son alimentation (il se fait livrer des mets coûteux pour ne pas se soumettre à l’ordinaire de la prison⁹⁰). Ces détails servent à en faire l’incarnation du dérèglement du système judiciaire : spoliateur dénué de remords, insulté à l’idée d’être considéré comme un voleur⁹¹, il se protège grâce à la loi. Il dit ainsi, à propos d’un démuni dont il a dilapidé les fonds et qui le rend responsable des crimes qu’il commet pour sa survie : « [L]e drôle est capable de dire cela pour son excuse... Heureusement la loi ne connaît pas ces complicités-là⁹² ». S’appuyant sur le Code, l’un des recors rappelle que cet huissier sera libre après « deux ou trois mois de prison et vingt-cinq francs d’amende⁹³ », d’autant qu’il affirme avoir « un député dans [s]a manche⁹⁴ ».

Si Boulard n’est pas associé aux bas-fonds, le narrateur le présente comme un criminel à part entière qui détourne les lois à son profit. Le portrait de ce malfaiteur est inscrit dans un diptyque présentant aussi le crime d’un démuni nommé Pique-Vinaigre qui a volé pour manger. Celui-ci, en raison de « la récidive, de l’effraction et de l’escalade de nuit dans une maison habitée », sera condamné à « quinze ou vingt ans de bagne et [à] l’exposition⁹⁵ ». C’est à la lumière de son histoire que doit se lire celle du supérieur des recors : « Maintenant comparez le crime

87. Il demande à son visiteur : « Est-ce que j’ai l’air désespéré, mon brave ? » (*ibid.*, p. 987).

88. « Ce prisonnier, si vermeil et si obèse, s’enveloppait dans une longue et chaude redingote de molleton gris, pareille à son pantalon à pieds [et] portait d’excellentes pantoufles fourrées. [L]a chaîne d’or de sa montre soutenait bon nombre de cachets montés en pierres fines; enfin plusieurs bagues enrichies d’assez belles pierreries brillaient aux grosses mains rouges de ce détenu » (*ibid.*).

89. *Ibid.*

90. « Donc, priez la chère Mme Michonneau de mettre dans mon panier de demain un pâté de thon mariné... c’est la saison, ça me changera et ça fait boire[,] un panier de vins composé de bourgogne, champagne et bordeaux, pareil au dernier [et] deux bouteilles de son vieux cognac de 1817 et une livre de pur moka frais grillé et frais moulu » (*ibid.*, p. 989).

91. « Après tout, vous n’êtes prévenu que d’abus de confiance, n’est-ce pas, mon général ? – Certainement ! est-ce que vous me prendriez pour un voleur, maître Bourdin ? » (*ibid.*, p. 987).

92. *Ibid.*

93. *Ibid.*

94. *Ibid.*

95. *Ibid.*, p. 972.

de Pique-Vinaigre, récidiviste, au délit de maître Boulard, huissier⁹⁶ ». Le narrateur fait l'exercice pour le lecteur : il met en parallèle les gestes et leurs motivations et, s'appuyant sur des articles de journaux pour montrer qu'il n'exagère en rien⁹⁷, résume la situation : « [P]our l'officier public spoliateur : deux mois de prison. Pour le libéré récidiviste : vingt ans de travaux forcés et l'exposition⁹⁸ ». La loi paraît injuste en raison de la disproportion entre le crime et la peine et entre les criminels exotiques et civilisés : les narrateurs insistent sur le fait que les malfaiteurs des classes populaires sont sévèrement punis pour des délits et que ceux qui ont un statut honorable dans la société bénéficient d'une plus grande clémence de la part du système judiciaire. Ils affirment que la loi se révèle être peu efficace pour combattre la criminalité que nous décrivons ici comme « civilisée ». La carrière du notaire criminel illustre d'ailleurs la possibilité de profiter des « failles » de la loi, comme nous allons le voir.

Les notaires

Parmi les notaires de nos œuvres, plusieurs sont des criminels qui se sauvent en dépouillant ceux qui leur avaient confié des fonds. Il s'agit d'un motif récurrent dans la littérature de la monarchie de Juillet⁹⁹. Cependant, nos romans l'évoquent généralement sans l'approfondir¹⁰⁰, à quelques exceptions près, au premier chef le notaire Ferrand des *Mystères de Paris* qui se distingue en multipliant les vols et les crimes sanglants. Il se différencie aussi des autres officiers de justice par son rôle de

96. *Ibid.*, p. 991.

97. *Ibid.*, p. 995. Le narrateur cite deux articles du *Bulletin des tribunaux* du 17 février 1843 dont il s'est inspiré pour les crimes de Pique-Vinaigre et de Boulard. Le premier rapporte un abus de confiance commis par un huissier (condamné à « deux mois de prison et vingt-cinq francs d'amende ») et le second un vol avec effraction qui entraîne une peine de « vingt ans de travaux forcés ».

98. *Ibid.*, p. 995.

99. Pensons notamment au notaire Roguin dans *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* (1837) de Balzac.

100. Par exemple, dans *Les Vrais Mystères de Paris* : « [A]u lieu de l'argent sur lequel [Servigny] comptait, il reçut une lettre qui lui apprit que le notaire auquel il avait confié sa petite fortune, venait de prendre la fuite, emportant tous les fonds que lui avaient confiés ses clients » (*VMysP*, t. I, p. 169).

premier plan dans l'intrigue puisque Sue exploite le fait que, en tant que notaire, il est le dépositaire des secrets de plusieurs personnages, ce qui l'intègre à différentes aventures¹⁰¹. Ferrand est un des principaux adversaires de Rodolphe (le héros) parce qu'il persécute des personnages que celui-ci protège (à commencer par la famille Morel) et parce qu'il est une des causes de la dégradation de sa fille¹⁰².

À la différence de nombreux notaires criminels, Jacques Ferrand vole ses clients sans s'enfuir puisqu'il n'hésite pas à faire disparaître ses victimes en confiant leur assassinat à différents acolytes¹⁰³. Il est donc associé à des crimes de sang autant qu'à des crimes contre la propriété. En fait, Sue recontextualise le cliché topique du notaire spoliateur en faisant de Ferrand l'incarnation de deux vices : l'avarice et la luxure. Assoiffé de richesses¹⁰⁴, ce personnage constitue « une assez curieuse exception, une variété peut-être nouvelle de l'espèce avare¹⁰⁵ » : loin de le représenter « sous un jour ridicule ou grotesque¹⁰⁶ », le narrateur le décrit comme un redoutable malfaiteur¹⁰⁷ dévoré par « la luxure de la bête », par une « effervescence charnelle qui obstru[e] son intelligence¹⁰⁸ ». Ce vice, que Ferrand cache derrière une apparence de religiosité austère¹⁰⁹, est mis à l'avant-plan dans le récit pour

101. Voir les chapitres XV à XIX de la quatrième partie (*MysP*, pp. 538-568).

102. Pour couper ses liens avec Rodolphe, Sarah Seyton a confié leur fille à Ferrand et a affirmé au prince qu'elle était décédée. Le notaire a ensuite faussement déclaré sa mort pour s'emparer d'un dépôt fait à son nom et a remis Fleur-de-Marie à des criminels. Elle aboutit chez la Chouette qui la tourmente jusqu'à la faire fuir, première étape, selon le narrateur, de l'engrenage qui la conduit à la prostitution.

103. Il charge une famille de pirates d'eau douce de noyer sa complice et Fleur-de-Marie (*MysP*, pp. 722-723); avec l'aide du médecin Polidori, il tue un homme d'un coup de pistolet et fait croire au suicide pour s'emparer des fonds que celui-ci lui avait confié (*ibid.*, p. 1 099).

104. « Jacques Ferrand n'aimait que l'or. Il aimait l'or pour l'or » (*ibid.*, p. 531).

105. *Ibid.*, p. 530.

106. *Ibid.*, p. 529. Pensons à certaines représentations littéraires canoniques, par exemple à *L'Avare ou l'École du mensonge* (1668) de Molière (1622-1673). Balzac réussit aussi à échapper à une représentation « grotesque » ou « ridicule » de l'avare dans la mise en scène de Félix Grandet (*Eugénie Grandet*, 1833), même si ce personnage n'a que peu à voir avec le notaire Ferrand.

107. « Il comptait sur sa finesse, elle était extrême; sur son hypocrisie, elle était profonde; sur son esprit, il était souple et fécond; sur son audace, elle était infernale, pour assurer l'impunité de ses crimes, et ils étaient déjà nombreux » (*ibid.*, p. 530).

108. *Ibid.* Sue intitule un chapitre consacré à Ferrand « Luxurieux point ne seras » (*ibid.*, p. 931).

109. Devant les reproches d'une jeune fille qu'il a violée, il s'exclame : « Quelle horreur ! s'écria M. Ferrand en levant les mains au ciel. Comment, misérable ! tu as l'audace de m'accuser d'être assez basement corrompu pour descendre jusqu'à une fille de ton espèce !... Tu es assez

distinguer ce personnage de l'image froide et rationnelle des notaires. Le renouvellement du cliché topique passe aussi par une animalisation : cet avare est « voûté, large d'épaules, vigoureux, carré, trapu, roux, velu comme un ours¹¹⁰ ». Ferrand est répugnant et fort éloigné de l'honnête homme auquel on peut associer la fonction de notaire. Malgré sa profession libérale, il est décrit comme un criminel des bas-fonds¹¹¹ aux pulsions bestiales dissimulé sous l'honorabilité de sa fonction.

Cette dualité est cruciale dans le portrait que nous offre le narrateur des *Mystères de Paris* : Ferrand est caractérisé par sa force de dissimulation qui lui a permis de cacher ses vices aux yeux de tous. Grâce à ses lunettes vertes, il dérobe l'expression de son regard pour celer ses passions¹¹² et pour se protéger de celui, trop puissant, de certains personnages¹¹³. Se rendre indéchiffrable constitue ici un enjeu fondamental : « [P]our le notaire, c'était aussi un chef-d'œuvre d'art que son éclatante réputation de probité¹¹⁴ », laquelle le protège de ses victimes en les décourageant de s'en prendre à lui¹¹⁵. Rares sont ceux qui doutent de Ferrand¹¹⁶ et sa réputation agit comme une arme qu'il aurait méticuleusement affinée¹¹⁷. Le lecteur en mesure l'importance lorsqu'elle est évoquée à maintes reprises avant

effrontée pour m'attribuer les suites de tes débordements, moi qui t'ai cent fois répété devant les témoins les plus respectables que tu te perdis, vile débauchée » (*ibid.*, pp. 509-510).

110. *Ibid.*, p. 532. Plus loin dans le roman, pour le flatter, Cecily le compare à un tigre : « Ton front est menaçant... Ta figure redoutable... tiens, tu es effrayant et beau comme un tigre en fureur » (*MysP*, p. 952). Cette image symbolise sa cruauté et sa bestialité.

111. En raison de son apparence, il ne déparerait pas dans un tapis-franc : « Il affectait dans son habillement une négligence qui allait jusqu'à la malpropreté, ou plutôt il était naturellement sordide; son visage rasé tous les deux jours, son crâne sale et rugueux, ses ongles plats cerclés de noir, son odeur de bouc, ses vieilles redingotes râpées, ses chapeaux graisseux » (*ibid.*, p. 533).

112. « – Et le notaire a-t-il paru frappé de la beauté de Cecily ? – Est-ce qu'on peut le savoir avec ses lunettes vertes ? » (*ibid.*, p. 896).

113. « Jacques Ferrand avait une vue excellente; mais, abrité par ses lunettes, il pouvait – avantage immense ! – observer sans être observé; il savait combien un coup d'œil est souvent et involontairement significatif. Malgré son imperturbable audace, il avait rencontré deux ou trois fois dans sa vie certains regards puissants, magnétiques, devant lesquels il avait été forcé de baisser la vue; or, dans quelques circonstances souveraines, il est funeste de baisser les yeux devant l'homme qui vous interroge, vous accuse ou vous juge » (*ibid.*, p. 532).

114. *Ibid.*, p. 531.

115. Ferrand dit à une de ses victimes : « Si ma probité n'était pas au-dessus de tout soupçon, de toute atteinte, je vous dirais : Les tribunaux vous sont ouverts; attaquez-moi » (*ibid.*, p. 482).

116. Voir respectivement *ibid.*, p. 481, p. 536, p. 500, p. 524 et p. 438.

117. Traduisant les pensées du notaire, le narrateur décrit sa réputation comme un « édifice » « admirablement et laborieusement construit » (*ibid.*, p. 556).

l'introduction du personnage. Le narrateur présente les différents points de vue de ceux qui croient en cette réputation et de ceux qui ont eu à se plaindre de lui. En jouant ainsi avec la focalisation, il démontre la duplicité et l'habileté de Ferrand qui se protège grâce à sa connaissance du système judiciaire (tant des lois que des procès) et des mentalités de son époque¹¹⁸. Le narrateur lui attribue un savoir qui lui permet d'échapper à la justice¹¹⁹, savoir qu'il tient en large partie de sa profession. Le portrait de Ferrand montre que sa formation de notaire l'aide dans sa carrière criminelle, d'une façon plus subtile mais analogue à celle des officiers de justice subalternes qui abusent de leur statut auprès des démunis. Ses crimes ont pour point de départ un abus de confiance¹²⁰. Ce méfait est au cœur de la représentation de chaque officier de justice criminel dans nos mystères urbains. Prenons brièvement un second exemple de notaire véreux pour nous en convaincre.

Pierre-Nicolas Baratteau des *Mohicans de Paris* est présenté comme un opposant direct du personnage principal puisqu'il nie avoir reçu le testament du père de Salvator pour permettre à la famille de celui-ci (notamment Lorédan de Valgeneuse) de le priver de sa fortune. Évoqué à diverses reprises, il n'apparaît que dans une scène qui s'étale sur deux chapitres situés dans le dernier quart du roman, lorsque Salvator se rend à son étude pour obtenir la restitution de sa fortune¹²¹. Le notaire, d'abord hautain, s'effondre devant l'assurance du jeune homme. Cet épisode se construit sur la répétition d'une séquence dialoguée : Salvator affirme un fait que

118. « [Jacques Ferrand] était trop habile, il connaissait trop bien les périls de sa position pour ne pas comprendre la portée des menaces de Sarah. Quoique admirablement et laborieusement construit, l'édifice de la réputation du notaire reposait sur le sable. Le public se détache aussi facilement qu'il s'engoue, aimant à avoir le droit de fouler aux pieds celui que naguère il portait aux nues » (*ibid.*, p. 556).

119. Son complice Polidori lui dit ainsi : « [T]u vois bien qu'en ne comptant que sur la justice ordinaire... nos précautions mutuelles étaient suffisantes » (*ibid.*, p. 1 100).

120. Même lorsqu'il tente de faire assassiner Louise Morel, le notaire commence d'abord par se montrer conciliant envers celle-ci pour l'attirer dans son piège : « La mère Martial vous traitera comme son enfant; un médecin de mes amis, le docteur Vincent, ira vous donner les soins que nécessite votre position... Vous voyez combien je suis bon pour vous » (*ibid.*, p. 516).

121. Le premier de ces deux chapitres s'intitule « Le stellio-notaire » (*MoP*, pp. 2 096-2 106), d'après le surnom que donnent au notaire ses clercs qui « l'accusaient tout bas d'être coupable du crime de stellionat » (p. 2 096). Le narrateur précise qu'il s'agit « en termes de jurisprudence, [de] vendre deux fois à deux acquéreurs différents une même chose qui vous appartient » (*ibid.*) Ce titre confirme l'idée qu'il s'agit bien ici d'une mise en accusation.

le notaire dément de façon véhémement avant de finalement en admettre la véracité. Cette construction permet au narrateur de mettre en scène le notaire se parjurant¹²², ce que souligne son interlocuteur : « – Eh bien, si vous en jurez devant Dieu, monsieur Baratteau, dit Salvator sans paraître ému le moins du monde, vous êtes le plus infâme coquin que j’aie jamais vu¹²³ ». En multipliant les faux serments du notaire, le narrateur montre que sa parole n’a aucune valeur. Baratteau est une version édulcorée de Ferrand, la luxure en moins. Pourtant, le narrateur, grâce à cette mise en scène, lui adresse le même reproche : Baratteau n’a aucun respect pour la loi alors que son métier consiste à la faire respecter.

Les représentations de ces notaires – et ce constat peut s’étendre aux officiers de justice en général – insistent sur le fait que, en commettant leurs crimes, ils abusent de la confiance que la société a placée en eux. C’est dire que la mise en scène des notaires criminels convoque en négatif un autre cliché topique du XIX^e siècle : le notaire comme idéal de probité. Les individus fortunés lui confient leurs fonds et la gestion de leurs propriétés; en fait, « toutes les transactions sociales l’ont pour gardien¹²⁴ », ce qui fait de lui le maître des secrets familiaux. Malgré plusieurs contre-exemples – pensons à Rabelais qui, déjà, dénonçait les notaires¹²⁵ ou au Roguin de Balzac –, une image idéalisée fait de cette profession celle qui, avec le médecin, est appelée à remplacer le prêtre comme confesseur des familles; le narrateur de *Cœur d’Acier* décrit un notaire comme le « directeur et [le] confesseur d[u] faubourg Saint-Germain¹²⁶ ». Dans cette optique, la fonction notariale exige une parole et une honnêteté sans taches. Il se rencontre dans le roman du XIX^e siècle

122. « J’en donne ma parole d’honneur ! s’écria le notaire en levant la main, comme s’il eût eu devant lui le crucifix de la cour d’assises, j’en jure devant Dieu » (*ibid.*, p. 2 106).

123. *Ibid.*

124. Léon Gozlan, *Le Notaire de Chantilly*, Paris, Michel Lévy frères, 1856 [1^{re} éd. : 1836], t. I, p. 34.

125. « Rabelais ouvre la marche, dépeignant les notaires comme tout dévoués à Satan et les mettant sur le même pied que les faussaires, les pillards et les avocats prévaricateurs » (Jean-Pol Masson, *op. cit.*, p. 130).

126. Paul Féval, *Cœur d’acier* dans *Les Habits noirs*, *op. cit.*, t. I, p. 611. Nous retrouvons la même idée en 1836 sous la plume de Léon Gozlan : « Je crois même qu’on vient d’assez loin en solliciter chez vous. Après les confesseurs, allez-vous ruiner les avocats ? Je ne pensais pas qu’un notaire... – Fût à la fois un avocat et un confesseur, n’est-ce pas, Léonide ? Cela est ainsi pourtant » (Léon Gozlan, *op. cit.*, t. I, p. 19).

suffisamment de notaires incorruptibles pour affirmer que ce cliché topique relève bien de l'imaginaire des lecteurs de nos mystères urbains¹²⁷. Ces derniers jouent ainsi de deux clichés : le notaire honnête confesseur et le notaire spoliateur. *Les Mystères de Paris* oppose au premier une version renouvelée du second tout en profitant bien du caractère solennel de la profession. Dans nos romans, un autre métier à forte prescription déontologique parmi ceux identifiés plus haut permet au malfaiteur d'exploiter les secrets que les familles lui confient : le prêtre criminel.

Les hommes d'église

Le roman gothique, dont nous avons déjà évoqué l'influence sur nos mystères urbains, a profondément marqué l'imaginaire collectif en exploitant la figure du moine criminel. Charles Robert Maturin (1782-1824) propose ainsi dans *Melmoth* (1820) un moine dépravé et parricide, entré dans les ordres pour fuir la justice. Plus célèbre encore est le moine Ambrosio de Matthew Gregory Lewis, séduit et corrompu par Mathilde, une femme pervertie qui l'entraîne dans l'infamie et lui fait signer un pacte avec le diable¹²⁸. Cette construction connue rappelle, selon Max Milner, l'intrigue du *Diable amoureux* (1772) de Jacques Cazotte¹²⁹ (1719-1792). L'ambitieux Schedoni du roman *L'Italien* (1797) d'Ann Radcliffe frappe aussi durablement l'imagination en ce qu'il prend « des proportions qui le placent au-dessus de la condition humaine, et la terreur qu'il inspire se nuance de

127. Pendant que Sue travaille à l'adaptation théâtrale des *Mystères de Paris*, il se voit demander par des notaires parisiens de changer la profession de Jacques Ferrand. Il en fait un « agent d'affaires », une profession moins légitimée. D'ailleurs, un article du *Corsaire* s'amuse de cette susceptibilité des notaires et annonce ironiquement que, suite au choix par l'auteur d'en faire un avoué, Sue a reçu une lettre des avoués, recommandant plutôt le choix d'un huissier, décision contre laquelle les huissiers protestent à leur tour (« Les Mystères du personnage de Jacques Ferrand », *Le Corsaire*, 22 novembre 1843, p. 2, col. 1-2).

128. Matthew Gregory Lewis, *Le Moine*, Paris, Maradan, 1797.

129. Max Milner voit dans les deux œuvres la même « donnée initiale – la victoire du diable sur un homme que sa réputation de sainteté a porté au paroxysme de l'orgueil » (Max Milner, *Le Diable dans la littérature française : de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Paris, Corti, « Les Essais », 2007 [1^{re} éd. : 1960], p. 138) et remarque plusieurs ressemblances entre le personnage de Mathilde chez Lewis et celui de Biondetta chez Cazotte (*ibid.*, pp. 137-138).

résonances religieuses, renforcées, dans ce cas particulier, par l'habit monacal¹³⁰ ». Ambrosio et Schedoni sont des hommes beaux et graves qui profitent du prestige de la robe d'église pour assouvir leurs passions et cèdent aux tentations du diable. Lorsque nos romans présentent des prêtres criminels, ils convoquent et renouvellent ce cliché topique qui, alimenté par de nombreuses parodies¹³¹, circule encore sous la Restauration – par exemple dans *Le Vicaire des Ardennes* (1822) de Balzac (paru sous le pseudonyme d'Horace de Saint-Aubin) – et sous la monarchie de Juillet.

Nos mystères urbains proposent une société où la religiosité n'est pas incompatible avec le crime : pensons au vicomte de Lussan, voleur, meurtrier et « excellent catholique¹³² », ou à Jébédiah Smith des *Mystères de Londres* qui n'hésite pas à tuer froidement tout en multipliant les références à la Bible¹³³. Cependant, ces personnages ne sont pas de véritables moines; ils ne font qu'utiliser la religion. Si la piété du vicomte de Lussan est réelle, elle lui sert surtout de prétexte pour repérer des domiciles à cambrioler¹³⁴ et Smith cite la Bible machinalement, « par la force de l'habitude¹³⁵ ». On peut aussi songer à Pied-de-Fer qui, dans *Les Mystères du Palais-Royal*, se déguise en religieux pour éviter les autorités¹³⁶, tout comme le fait Vautrin, sous l'apparence de l'abbé Carlos Herrera à la fin d'*Illusions perdues* (1837-1843) et dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (1844-1847). Pied-de-Fer use de la respectabilité de la tenue ecclésiastique : même

130. *Ibid.*, p. 142.

131. *La Nuit anglaise* (1799) de Bellin de la Liborlière est attribué, selon le titre, au « R. P. Spectroruini, moine italien ».

132. *VMysP*, t. VII, p. 326; Savant, p. 401. Voir également t. VII, p. 212.

133. « Le livre dit : Tu ne blasphémeras point, murmura M. Smith par la force de l'habitude » (*MysL*, t. II, p. 159).

134. « [Si] le vicomte de Lussan s'était fait inscrire au rang des nouveaux catholiques les plus prononcés, ce n'était pas seulement parce que la *dévotion trouve pour faire de mauvaises actions des raisons qu'un simple honnête homme ne saurait trouver*, qu'il avait pris ce parti; [...] la dévotion était un masque dont il savait à propos se servir, et qui lui avait facilité l'accès des salons de plusieurs nobles douairières » (*VMysP*, t. VII, p. 212).

135. *MysL*, t. II, p. 159.

136. Pied-de-Fer se fait passer pour un religieux envoyé de Rome : « Ah ! ah ! fit-il aux premiers mots que lui adressa respectueusement le maître de l'hôtel touchant son individualité, je comprends. Tenez, voici mon passeport signé par le cardinal-ministre des affaires étrangères à Rome; vous y verrez que je suis chargé, moi, il signor Baillordini, de messages importants pour son excellence le nonce du pape » (*MysPR*, t. I, pp. 219-220).

si la figure du prêtre criminel est un cliché que les personnages peuvent eux-mêmes évoquer, ces derniers conservent un profond respect pour les religieux et ne se montrent pas méfiants à leur endroit. Plusieurs criminels en profitent et se camouflent derrière une réputation pieuse ou derrière la dignité de l'habit religieux. Dans nos romans, l'église est peuplée de faux prêtres et de faux dévots qui sont de vrais criminels; son image est donc, au moins en partie, l'œuvre de « faussaires ».

En fait, force est de constater que les personnages qui sont tout autant prêtre que criminel sont rares dans nos mystères urbains. Si l'on excepte un curé des *Vrais Mystères de Paris* (qui est bien plus un faussaire qu'un moine criminel issu de l'univers gothique¹³⁷) et l'abbé Polidori des *Mystères de Paris* (qui agit d'abord en tant que médecin), nous n'en comptons que trois, tous mis en scène dans *Les Mohicans de Paris*. Avec eux, le narrateur propose deux variations du cliché topique du moine criminel, variations qui s'opposent : l'abbé Dominique, un meurtrier tragique, Mgr Coletti et l'abbé Bouquemont, deux froids manipulateurs.

L'abbé Dominique est un beau jeune homme austère que sa bonté isole au sein de la communauté religieuse. Comme Ambrosio, ses sermons font courir les foules¹³⁸ mais, contrairement à lui, il n'en tire aucun orgueil et demeure un modèle de simplicité. Il devient un meurtrier, mais selon une séquence narrative qui, à première vue, n'a que peu à voir avec celle des moines criminels gothiques. Il ne cède pas aux tentations d'un personnage incarnant le diable ou lui étant associé : il décide seul d'assassiner Gérard Tardieu pour sauver son père, injustement accusé d'un double meurtre. Il prend cette décision après avoir confessé le vrai coupable, Tardieu, qui lui remet la preuve de l'innocence de son père. Il ne peut toutefois la

137. Ce curé, qui fait contracter de fausses lettres de change à un riche propriétaire, n'est qu'évoqué par un personnage qui cherche à montrer la diversité et l'omniprésence du crime dans la société contemporaine (*VMysP*, t. I, pp. 260-271; Savant, pp. 66-71).

138. « Un jour, Colombar, passant devant l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas, avait vu la population du faubourg s'encombrant à la porte; il avait demandé ce que c'était, on lui avait répondu qu'un jeune moine vêtu d'une longue robe blanche faisait un sermon » (*MoP*, p. 272).

divulguer avant la mort de celui-ci, sous peine de « damnation éternelle¹³⁹ », puisqu'il l'a obtenue dans le secret de la confession. Le lecteur le suit dans ses tourments moraux et dans ses efforts infructueux pour sauver son père sans manquer à son serment de prêtre (démarches auprès du roi et du pape, supplications auprès de Tardieu). À bout de ressources, il poignarde le coupable pour pouvoir parler¹⁴⁰.

La succession de ces péripéties et les souffrances morales de Dominique lui donnent une grandeur tragique¹⁴¹, d'autant plus perceptible que le héros Salvator avait préparé un plan pour faire évader son père, ce qui aurait évité le meurtre de Tardieu et le sacrifice inutile du jeune moine. Il n'en reste pas moins que Dominique s'éloigne de la voie de Dieu pour emprunter celle du Diable. Plus précisément, il n'a pas suffisamment confiance en la justice divine et, connaissant les ramifications politiques du procès, il a aussi renoncé à croire en celle des hommes; il décide donc de se faire justice lui-même :

Seigneur, [...] vous qui voyez tout, vous qui entendez tout, vous venez de voir et d'entendre ce qui s'est passé [...] À vous la justice ! Puis il ajouta d'une voix sourde : Et, si vous ne faites pas justice, à moi la vengeance¹⁴².

Bien qu'excusé par plusieurs personnages (dont le roi) et, peut-être, par le lecteur¹⁴³, ce geste illustre une faiblesse identique à celle des moines criminels gothiques qui, après avoir résisté, cèdent à la tentation. De plus, l'assassinat est commis lors d'une scène dont l'atmosphère est tout à fait gothique : dans une vaste maison désertée, durant une nuit orageuse et sans lune. Dominique est décrit comme un « fantôme [parlant] d'une voix si grave qu'elle semblait sortir d'un sépulcre¹⁴⁴ ». Si le démon

139. Voir notamment *ibid.*, p. 1 347.

140. *Ibid.*, p. 2 255.

141. Le roi lui dit : « Relevez-vous, monsieur, dit-il; votre crime est sans doute un crime horrible, épouvantable; mais il a son explication, sinon son excuse, dans votre dévouement à votre père : c'est votre amour filial qui vous a mis le couteau à la main, et, quoiqu'il ne soit donné à personne de se faire justice dans sa propre cause, la loi appréciera, et je n'ai rien à dire, rien à faire jusqu'à l'heure du jugement qui sera porté contre vous » (*ibid.*, p. 2 271).

142. *Ibid.*, p. 1 348.

143. Nous rencontrons une hiérarchisation du crime selon la culpabilité de la victime qui consiste ici à excuser le meurtre en raison du caractère vil de Tardieu. Nous rencontrerons le même phénomène dans la section « Le commentaire explicite : juger le surhomme » de notre chapitre 6).

144. *Ibid.*, p. 2 251.

tentateur et ses émissaires ont disparu, le personnage demeure un homme d'église que sa foi ne suffit pas à protéger de la tentation. En singularisant Dominique (puisqu'il en fait un abbé criminel digne du roman gothique mais qui n'est ni effrayant ni vicié comme ceux de Lewis et Radcliffe), le narrateur des *Mohicans de Paris* propose un meurtrier tenant à la fois du roman gothique et de la tragédie.

La grandeur que le narrateur insuffle à Dominique semble plus éclatante encore face au portrait ironique qu'il trace des deux autres prêtres criminels, Mgr Coletti et l'abbé Bouquemont. Si ceux-ci ne commettent pas de crimes sanglants, ils sont parfaitement amoraux et créent des drames familiaux. Opposés dans leur apparence physique¹⁴⁵, ils sont proches au moral par leur intelligence et leur hypocrisie. Le narrateur les associe en les comparant à des serpents venimeux : la bouche de Mgr Coletti est « petite, fine, avec la lèvre inférieure moqueuse, spirituelle, méchante par moments jusqu'au venin¹⁴⁶ », l'abbé Bouquemont a « un sourire de vipère¹⁴⁷ » et semble « venimeux¹⁴⁸ ». Cette animalisation associe le prêtre à un symbole fort du tentateur et corrobore un constat que nous avons déjà posé plus haut : les criminels professionnels semblent des êtres à la limite de l'humanité dissimulés derrière la respectabilité de leur métier et le statut que celui-ci leur procure. Le narrateur des *Mohicans de Paris* prend le contre-pied du cliché topique du moine criminel en faisant de ces personnages non ceux qui sont tentés par le démon mais ceux qui tentent. Coletti et Bouquemont agissent comme directeurs de conscience d'une riche famille. Ils cherchent à en manipuler les membres et empoisonnent leur esprit pour les faire tomber en leur pouvoir. Ils utilisent même ce qu'ils apprennent en les confessant, rappelant, par le motif des secrets mal confiés, la figure du notaire. Ici encore, nos mystères urbains refusent de présenter une profession d'une probité absolue et chaque secret peut se retourner contre celui qui l'a confié.

145. Le premier est un homme à la mode, comparé successivement à un « galant coureur de ruelles » (*ibid.*, 1 370) et à une vieille femme tentant désespérément de cacher son âge (*ibid.*) alors que le second est un « homme petit, trapu, gras et grêlé, d'une laideur basse » (*ibid.*, p. 2 290).

146. *Ibid.*, p. 1 370.

147. *Ibid.*, p. 2 297.

148. « Rien au monde ne pouvait l'effrayer plus que de voir Mme de La Tournelle l'amie d'un homme aussi venimeux que l'abbé » (*ibid.*, p. 2 299).

Hommes d'église prêts aux pires bassesses et dont la foi est sujette à caution, Coletti et Bouquemont tiennent beaucoup du « mythe jésuite¹⁴⁹ » – Tartuffe s'ingérant dans les familles¹⁵⁰ – qui circule dans les discours sociaux dès la Restauration. La fictionnalisation que propose le roman repose sur des données historiques. Rappelons que la Compagnie de Jésus, supprimée en 1773 et rétablie en 1814, suscite d'âpres débats en France au XIX^e siècle, particulièrement en 1824 à propos de la question de l'éducation. Les libéraux cherchent à obtenir le monopole absolu de l'Université et à exclure les jésuites de l'enseignement¹⁵¹. Sous la Seconde Restauration, les jésuites occupent un rôle de plus en plus important dans la société alors qu'ils se livrent à l'espionnage des familles pour les ramener dans le « droit chemin ». La formation du ministère Polignac (8 août 1829) accentue les tensions parce qu'elle est « interprétée comme le signe d'un retour des ultras et des tenants du “parti-prêtre”[;] les attaques contre les jésuites, loin de s'amoindrir, augmentent. On accuse les hommes du gouvernement d'être des jouets¹⁵² ». Lors de la révolution de Juillet, un des objectifs des *carbonari*, selon le narrateur des *Mohicans de Paris*, consiste à « chasser les jésuites¹⁵³ », qui sont associés à la monarchie réactionnaire. Le « mythe jésuite » demeure toutefois très présent au cours de la décennie 1830, notamment durant les épidémies de choléra (ils ont été accusés d'empoisonner les fontaines). En conséquence, ils font l'objet de multiples attaques.

Dans le monde universitaire, l'offensive est menée par Jules Michelet (1798-1874) et Edgar Quinet (1803-1875) dans leurs cours au Collège de France. Le succès des productions littéraires attaquant les jésuites témoigne également de la

149. Michel Leroy, *Le Mythe jésuite. De Béranger à Michelet*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1992.

150. Michel Leroy décrit ainsi le « modèle de Tartuffe » : « Ils s'insinuent au sein des familles sous couvert de la religion, convoitent leurs biens pour eux-mêmes ou pour leur Ordre, et s'efforcent de briser les liens affectifs pour y substituer la seule loi de la dévotion ou assurer le triomphe de leur propre passion » (*ibid.*, p. 282).

151. Jean-Claude Dhôtel, *Histoire des jésuites en France*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p. 58.

152. Dominique Avon et Philippe Rocher, *Les Jésuites et la société française : XIX^e-XX^e siècles*, Toulouse, Privat, « Hommes et communautés », 2001, p. 26.

153. *MoP*, p. 1 041.

vivacité de ce sujet. Béranger les met en chansons : « Hommes noirs, d'où sortez-vous ? Nous sortons de dessous terre¹⁵⁴ ». Victor Ducange fait un mélodrame en 1830, *Le Jésuite*, dont le Judacin, selon Marie-Pierre Le Hir, est un « parasite social, hypocrite [qui] lui permet de présenter l'ubiquité des jésuites sous la Restauration, mais aussi leur rôle dans tous les rouages de la vie politique et sociale¹⁵⁵ ». Le roman-feuilleton n'est pas en reste : Sue offre de la Compagnie de Jésus un portrait dévastateur dans *Le Juif errant* (1844-1845), qui connaît une diffusion considérable. Durant la décennie 1840, les attaques contre les jésuites se sont multipliées à un point tel que la *Gazette des hôpitaux* parle d'une véritable « jésuitophobie¹⁵⁶ ».

« Le mythe jésuite, figure fantasmagorique du pouvoir absolu, redoutable et fascinante, est, d'abord, de nature politique¹⁵⁷ ». Selon Michel Leroy, l'imaginaire de l'époque voit dans les jésuites « une menace protéiforme, invisible, omniprésente; la menace d'un pouvoir collectif¹⁵⁸ ». Le mythe, suffisamment répandu au moment où écrit Dumas pour que nous puissions parler de cliché topique, associe le jésuite, « être dissimulateur, faux, hypocrite voire menteur¹⁵⁹ », à un conspirateur sournois. Le narrateur des *Mohicans de Paris* se garde de faire explicitement de Coletti et de Bouquemont des jésuites mais leur portrait évoque bien cette figure majeure de la première moitié du XIX^e siècle, comme l'a d'ailleurs souligné Lise Dumasy qui précise que, dans le roman de Dumas, le « pouvoir [des jésuites] n'est plus guère secret, et par conséquent est plus aisément combattu¹⁶⁰ ». Malgré la vocation individuelle des machinations de ces deux prêtres (s'enrichir), le

154. Cité par Dominique Avon et Philippe Rocher, *op. cit.*, p. 24-25.

155. Marie-Pierre Le Hir, *Le Romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, « Purdue University Monographs in Romance Languages », n° 42, 1992, p. 104.

156. « Voici une maladie nouvelle dont M. Eugène Sue et son *Juif errant* sont la cause pathogénique; il s'agit de la *jésuitophobie*. Ne vous moquez point, la chose est bien réelle » (*Gazette des hôpitaux civils et militaires*, 19 novembre 1844; cité par Michel Leroy, *op. cit.*, p. 21).

157. Michel Leroy, *op. cit.*, p. 6.

158. *Ibid.*

159. Dominique Avon et Philippe Rocher, *op. cit.*, p. 24.

160. Lise Dumasy, « *Les Mohicans de Paris* ou comment être Romantique sous le Second Empire », dans Pascal Durand et Sarah Mombert (dir.), *Entre presse et littérature : Le Mousquetaire, journal de M. Alexandre Dumas (1853-1857)*, actes du colloque organisé à Lyon (8 décembre 2005) et à Liège (7-8 décembre 2006), Genève, Droz, « Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 297 », p. 220.

narrateur les présente de façon à exciter l'antipathie du lecteur en les associant à une figure fortement connotée. En utilisant le cliché du jésuite fourbe, il cherche à tirer profit de l'anticléricalisme qui habite une large part des milieux éclairés de la France du XIX^e siècle pour orienter la lecture et le jugement du lecteur.

Avec Dominique, Coletti et Bouquemont, Dumas recontextualise les figures du moine gothique criminel et du jésuite. Combinant en chacun de ces personnages des références connues (classiques ou contemporaines), le narrateur des *Mohicans de Paris* leur procure une saveur inédite. La variété de ces intertextes signale au lecteur que le roman en fait un usage distancié mais non pas nécessairement ironique. Bien que construit à partir de clichés topiques, Dominique est doté d'un programme narratif problématique qui n'est pas entièrement justifié par le narrateur. Ce personnage dérouté donc les attentes du lecteur à qui il a été présenté comme un adjuvant du héros Salvator. À l'inverse, Coletti et Bouquemont sont des individus amoraux explicitement posés comme des opposants à celui-ci mais, dans les faits, leur statut criminel est discutable. En effet, ils transgressent les règles de l'Église bien plus qu'ils n'enfreignent véritablement la loi. C'est dire que ces trois personnages, qui remplissent un rôle actantiel clairement défini et que le narrateur cherche à rendre parfaitement sympathiques (Dominique) ou tout à fait antipathiques (Coletti et Bouquemont), sont systématiquement placés dans une position équivoque du point de vue axiologique. Agissant à la lumière du savoir qu'ils ont acquis au moyen de la confession, ces hommes d'église posent des gestes qui rendent explicite la distinction – et parfois l'incompatibilité – entre la loi et la morale. Les narrateurs de nos mystères urbains créent le même phénomène avec les médecins criminels.

Le médecin¹⁶¹

Se trouvant « dans une position stratégique pour connaître l'état clinique et moral de la société¹⁶² », le médecin ouvre de multiples opportunités narratives aux romanciers, qui en usent abondamment¹⁶³. Il est très présent dans nos mystères urbains¹⁶⁴, ce qui s'explique aisément : déchiffreur des symptômes de la maladie, il paraît apte au déchiffrement de la ville. Il est le plus souvent associé à un savoir positif puisque, au XIX^e siècle, s'élabore le « mythe littéraire du médecin honnête homme consacrant, dévouant son existence au service de ses semblables¹⁶⁵ ». On pense à Horace Bianchon dans *La Comédie humaine* ou, plus tard, au docteur Pascal de Zola. Si certains romanciers proposent des disciples d'Esculape incompetents (Charles Bovary, par exemple) qui sont souvent des officiers de santé, d'autres se montrent d'emblée sensibles à l'ambiguïté de ce personnage qui peut tout autant être associé à la mort qu'à la vie puisque sa présence est consubstantielle à la souffrance et à la maladie. Profitant du caractère mystérieux de son savoir, nos romans se distinguent des tendances dominantes de l'époque en refusant de nier son potentiel effrayant et en explorant les angoisses qu'engendre ce personnage voué à prendre une place grandissante dans la société. Ils proposent des médecins compétents qui tirent profit de leur savoir pour devenir d'habiles meurtriers. Cependant, chacun procède d'une autre figure qui sert à ancrer ses crimes dans un imaginaire plus large en l'associant au rôle thématique du sorcier ou à celui du savant fou. Dans les deux cas, le lecteur perçoit une inquiétude face aux excès que peut permettre la science.

161. Cette section a été développée dans de notre communication « Le médecin dans les « mystères urbains » (1840-1860) », présentée lors du colloque international « Médecine, sciences de la vie et littérature », tenu à l'Université Stendhal – Grenoble 3 les 12, 13, 14 et 15 mars 2008 (actes à paraître chez Droz).

162. Pierre Laforgue, « Médecine, religion, société et mélancolie » dans Marie Miguet-Ollagnier et Philippe Baron (dir.), *Littérature et médecine*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, « Centre Jacques Petit. Annales littéraires de l'Université de Franche Comté », n° 685, 2000, pp. 111-112.

163. *Ibid.*, p. 111.

164. Seul *Les Mendiants de Paris* ne présente pas ce personnage.

165. Luce Czyba, « Médecine et médecins dans *Madame Bovary* », dans Marie Miguet-Ollagnier et Philippe Baron (dir.), *op. cit.*, p. 148.

Le sorcier

Nos mystères urbains profitent de ce que le savoir du médecin paraît obscur aux yeux du profane. Ce sentiment accentué par un langage souvent énigmatique¹⁶⁶ joue deux rôles : appuyer le projet réaliste qui anime ces romans et créer de *l'exotisme*. Comme lorsqu'ils utilisent l'argot en le mettant à distance pour marquer son étrangeté, les narrateurs mettent en scène ce vocabulaire technique pour insister sur son altérité qui révèle un autre enjeu fondamental : *faire* du médecin un de ces *mystères* que le roman prétend dévoiler au lecteur. Cela apparaît clairement lorsqu'ils le décrivent comme un « sorcier » en renvoyant à un fond de vieilles croyances relevant de la magie.

Le cas du docteur Polidori des *Mystères de Paris* est éloquent. Son apparence évoque bien un sorcier : il possède « une figure décharnée, d'une pâleur cadavéreuse; une forêt de cheveux roux et grisonnants couronn[e] ce hideux visage, qui se termin[e] par une longue barbe¹⁶⁷ ». Pour le trouver, il faut monter un « escalier sombre, humide, [et] obscur¹⁶⁸ » de la rue du Temple et s'arrêter à une porte sur laquelle le nom du charlatan est « tracé avec des dents de cheval » et où « le cordon de sonnette s'attach[e] à un avant-bras et à une main de singe momifiés. [...] On eût dit la main d'un enfant¹⁶⁹ ». Dans cet antre effrayant, d'où proviennent des cris de douleur atroces, le « sorcier » Polidori arrache les dents, pratique des avortements et prépare les poisons nécessaires aux projets d'une intrigante¹⁷⁰. Atténuant ce portrait effroyable, le narrateur, par la bouche de la portière Pipelet, ajoute une touche humoristique en indiquant que Polidori exploite la crédulité des naïfs en vendant une

166. Pierre Guillaume, *Le Rôle social du médecin depuis deux siècles (1800-1945)*, Paris, Association pour l'étude de l'Histoire de la sécurité sociale, 1996, p. 10.

167. *MysP*, p. 233.

168. *Ibid.*

169. *Ibid.*, pp. 232-233.

170. *Ibid.*, pp. 912-914.

« eau très bonne qui empêche les cheveux de tomber, guérit les maux d'yeux, les cors aux pieds, les faiblesses d'estomac, et détruit les rats¹⁷¹ ».

Sue n'est pas seul à connoter la médecine par la sorcellerie. Le narrateur des *Mystères de Londres* évoque la peur d'un homme simple – incarnant une classe populaire digne mais peu instruite – face à un cabinet médical et aux squelettes qu'il contient : « Jack voulut le suivre, mais, à peine le vieux valet eut-il aperçu les squelettes qui *ornaient* le réduit du jeune docteur, qu'il recula brusquement de plusieurs pas et demeura coi dans un coin du palier¹⁷² ». Le narrateur met également en scène l'assistant effrayant d'un médecin qui trouve le sommeil au moyen d'un ouvrage intitulé *Récréations toxicologiques* qui « enseigne à empoisonner les chats, les serins, les taupes, les anguilles et les hommes¹⁷³ ». La chambre de ce personnage, qui est « la pharmacie faite homme, le poison incarné¹⁷⁴ »,

était fort laide à voir. Une multitude innombrable de fioles de toutes tailles, la plupart couvertes de poussière, lui donnaient un aspect tout particulier. Elle exhalait, en outre, un parfum de pharmacopée tellement âcre et saisissant, qu'un homme s'y fût empoisonné par le nez¹⁷⁵.

L'assistant, nommé Rowley, s'y porte toutefois très bien et s'y repose des tortures qu'il inflige à Clary, une jeune fille enlevée par le criminel d'exception Bob Lantern. Cristallisant des frayeurs populaires anciennes, le médecin « sorcier » marque bien les craintes que suscite encore cette profession¹⁷⁶.

Les potions et remèdes concoctés par le médecin comportent une forte charge symbolique en raison de leur caractère mystérieux (pensons aux connaissances du comte de Monte-Cristo qui semble contrôler la vie et la mort¹⁷⁷). Le

171. *Ibid.*, p. 222.

172. *MysL*, t. II, p. 297.

173. *Ibid.*, t. II, p. 134.

174. *Ibid.*

175. *Ibid.*, t. II, pp. 133-134.

176. Pierre Guillaume, *op. cit.*, p. 9.

177. Il fait prendre une potion à Valentine qui simule la mort : « La jeune fille ne respirait plus, ses dents à demi desserrées ne laissaient échapper aucun atome de ce souffle qui décele la vie; ses lèvres blanchissantes avaient cessé de frémir; [...] elle appuya sa main sur le cœur de la jeune

patient doit les prendre aveuglément et s'abandonner au pouvoir de celui qui prétend le soigner, abandon fort troublant à une époque fascinée par l'empoisonnement¹⁷⁸. Les médecins de nos mystères urbains font de ce crime leur méfait de prédilection : Polidori empoisonne la famille d'Orbigny, Rowley se passionne pour le sujet, Mathéo des *Vrais Mystères de Paris* en use pour décimer une bande de criminels¹⁷⁹. Ce dernier résume bien la situation lorsqu'il se dit : « La science que j'ai acquise a mis à ma disposition des armes terribles¹⁸⁰ ». Grâce à son savoir, le médecin peut employer des poisons qui laissent peu ou pas de traces, d'autant qu'il n'est pas aisé, selon les scientifiques de l'époque, d'établir la présence de certains d'entre eux, notamment l'arsenic¹⁸¹. À moins de prendre le médecin criminel sur le fait¹⁸², il est donc difficile de prouver sa culpabilité. L'empoisonnement est un crime si spécialisé qu'il devient diffus, plaçant en quelque sorte le médecin hors des lois conventionnelles (seul le surhomme ou un confrère du coupable peuvent le contrer). Ces zones d'ombre, combinées avec l'aspect physique de certains médecins (au premier chef Polidori), les associent à la magie et au sorcier, figure folklorique et cliché topique. Les romanciers n'ont cependant pas toujours recours à cet imaginaire relevant du passé et peuvent exploiter un second rôle thématique qui actualise des enjeux contemporains tournés vers l'avenir : le « savant fou ».

filles. Il était muet et glacé » (Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1998 [1^{re} éd. : 1844-1846], p. 1 225; chapitre CII, « Valentine »).

178. Voir à ce sujet la section « La gouvernante criminelle » de notre chapitre 5, qui aborde la figure de l'empoisonneuse.

179. *VMysP*, t. I, pp. 190-191.

180. *Ibid.*, t. III, p. 192.

181. N'en donnons pour exemple que les difficultés rencontrées par les experts convoqués dans le procès de Marie Cappelle-Lafarge pour déterminer si son mari a bel et bien été empoisonné à l'arsenic. Les chimistes interrogés multiplient les conclusions contradictoires, comme en font foi les numéros des 7, 8, 11 et 16 septembre 1840 du journal *Le Droit* (nous avons étudié plus longuement cette situation dans la section « La presse judiciaire » de notre chapitre 2).

182. « J'entrai si précipitamment qu'il [Polidori] fit un geste de surprise, échangea un regard d'intelligence avec ma belle-mère qui me suivait en hâte, et au lieu de faire prendre à mon père la potion qu'il lui avait préparée, il posa brusquement le flacon sur la cheminée. [M]on premier mouvement fut de m'emparer de ce flacon. Remarquant aussitôt la surprise et la frayeur de ma belle-mère et de Polidori, je me félicitai de mon action » (*MysP*, p. 908).

Le savant fou

Ce type, qui n'est pas encore un cliché topique lorsqu'écrivent nos auteurs mais qui le devient au fil du siècle, doit être situé dans l'ensemble des interrogations sur la valeur salvatrice ou destructrice de la science qui s'imposent alors dans l'idéologie et l'imaginaire social. Le « savant fou » est obsédé par la médecine; il rejette la charité et l'empathie pour se livrer aux pires excès dans le but de faire progresser la science, faisant de celle-ci une divinité cruelle. Le docteur Moore des *Mystères de Londres* offre un exemple achevé de ce type. Membre recommandable du Royal College, il se montre cynique et impitoyable. Comme les médecins associés au sorcier, il a un faible pour le poison mais il ne dédaigne pas les armes violentes et porte toujours sur lui deux pistolets. Pour une expérience à conduire, il fait enlever une jeune fille, l'enferme dans une pièce matelassée, la maintient dans une obscurité artificielle, la prive de nourriture et de sommeil et lui inflige les décharges d'une pile voltaïque¹⁸³. Par son absence de scrupules et les gestes qu'il pose, Moore s'inscrit parfaitement dans la lignée du savant fou, successeur de Frankenstein et digne précurseur des docteurs Jekyll, Moreau et autres.

Le narrateur caractérise ce personnage par son imperméabilité aux émotions des autres et sa soif de savoir. Dénué d'humanité, le docteur Moore fait passer la maladie avant le malade. Ainsi, lorsqu'une famille éplorée l'introduit auprès d'une patiente, sa réaction est dénuée de compassion :

N'a pas qui veut une catalepsie. Le lecteur doit donc comprendre la joie du docteur Moore en face de ce cas précieux. C'était un mets nouveau qu'il allait goûter. Sa première amputation ne l'avait pas réjoui davantage¹⁸⁴ !

S'il soigne la jeune fille au profit d'une sombre organisation, son intérêt est sincère : face à ce cas, il oublie d'être un criminel et n'est plus que médecin. Sa « cruauté scientifique » mérite d'être soulignée parce qu'elle constitue un rare point commun dominant la distribution manichéenne des valeurs dans nos mystères urbains.

183. *MysL*, t. I, p. 257 et t. II, pp. 126-139.

184. *Ibid.*, t. II, p. 123.

Le docteur Griffon des *Mystères de Paris*, qui appartient résolument à la classe des adjuvants du surhomme¹⁸⁵, présente la même insensibilité : « [J]’ai beaucoup de science parce que j’étudie, parce que j’essaye, parce que je risque et pratique beaucoup sur mes sujets¹⁸⁶ ». Si le narrateur atténue la cruauté de Griffon en lui adjoignant un acolyte horrifié par son cynisme, ce médecin, comme Moore, ne voit dans un patient qu’un « sacrifice humain fait sur l’autel de la science¹⁸⁷ ». Ces médecins posent, comme le fera la littérature fantastique à la fin du siècle¹⁸⁸, la question de la déontologie médicale. L’ambiguïté des gestes de Griffon est toutefois absente de ceux de Moore qui torture bel et bien sa « patiente ». De tels épisodes illustrent les craintes qui entourent encore les pratiques médicales, précisément l’effroi que peut susciter la table d’opération.

En effet, les pratiques chirurgicales demeurent globalement une source d’inquiétudes (même si certaines semblent devenir banales, si l’on se fie à leur mise en fiction¹⁸⁹), notamment parce que ne débute véritablement qu’au milieu du XIX^e siècle l’utilisation de l’éther comme anesthésiant. Auparavant, la souffrance était consubstantielle à l’opération. De plus, les infections fréquentes, causées par l’absence de précautions sanitaires¹⁹⁰, contribuaient à l’image négative de la chirurgie¹⁹¹. Si on peut considérer que la peur d’être « charcuté » est d’abord

185. Il sauve Fleur-de-Marie de la mort et soigne différents personnages, notamment des victimes de Jacques Ferrand (*MysP*, pp. 865-869 et pp. 1 150-1 156).

186. *Ibid.*, p. 1 156.

187. *Ibid.*, p. 1 134.

188. Florent Montclair, « Le médecin dans la littérature fantastique », dans Marie Miguët-Ollagnier et Philippe Baron (dir.), *op. cit.*, pp. 197-218.

189. Selon Maurice Tubiana, le recours à la saignée témoignait d’une certaine inertie de la pratique médicale, combattue par les médecins progressistes (Maurice Tubiana, *Histoire de la pensée médicale. Les Chemins d'Esculape*, Paris, Flammarion, « Champs », 1995, p. 78). Son usage dans nos mystères urbains corrobore cette banalisation : elle sert de passe-partout, de traitement typique et surtout banal qui illustre le travail du médecin sans exiger de trop nombreuses précisions techniques, ce qui ne veut pas dire que la saignée soit toujours inefficace (voir *MoP*, p. 84).

190. « Dans la première moitié du XIX^e siècle, chirurgiens et accoucheurs ne prennent aucune précaution d’hygiène. Ils passent sans hésiter de la salle d’autopsie à la salle d’opération et utilisent parfois les mêmes instruments sans les laver. Ils opèrent en redingote, avec un tablier pour se protéger du sang, dans la poche duquel ils entassent leurs instruments » (Maurice Tubiana, *op. cit.*, p. 208).

191. « La chirurgie connaît une histoire différente. Jusqu’au milieu du XIX^e siècle elle est paralysée par deux obstacles formidables[:] la douleur et l’infection » (*ibid.*, p. 225).

associée aux soins donnés sur les champs de bataille, elle n'est certainement pas spécifique à l'époque qui nous occupe.

Le savant fou apparaît ainsi comme une cristallisation de cette peur du médecin qui manipule, qui coupe les chairs et les organes sans jamais tenir compte de la souffrance – ou de la vie – du patient. Si Griffon n'est qu'amoral, Moore n'hésite pas devant l'enlèvement pour réaliser ses opérations et s'en fait une joie : « Ah ! ce serait un plaisir sans prix que de mettre le scalpel dans ces chairs élastiques et fermes. Mais Votre Seigneurie n'est pas médecin¹⁹² ». Ajoutons que, pour mettre en relief sa cruauté, ce personnage est comparé à un vampire¹⁹³. Cette figure n'avait pas à l'époque des résonances aussi précises qu'aujourd'hui¹⁹⁴, néanmoins, il s'agissait déjà d'un cliché sous la monarchie de Juillet. Depuis le succès du *Vampyre* (1819¹⁹⁵) de John-William Polidori¹⁹⁶ (1795-1821), qui vient après quelques évocations plus discrètes, notamment par Goethe et Byron¹⁹⁷, la figure du vampire est abondamment exploitée sous la Restauration. Charles Nodier fait représenter le 13 juin 1821 le mélodrame *Le Vampire* à la Porte Saint-Martin¹⁹⁸, Prosper Mérimée propose « cinq ballades trait[a]nt de vampirisme¹⁹⁹ » dans le recueil *La Guzla* (1827) et Théophile Gautier publie *La Morte amoureuse* en 1836.

192. *MysL*, t. II, p. 46.

193. « Moi, je ne pourrais pas, amener une pauvre fille, vivante, à ce vampire de docteur Moore » (*ibid.*, t. I, p. 185); « Il y a, parmi vous, une douzaine de figures qui m'agacent les nerfs : la vôtre, d'abord, sir Edmund. Ne vous fâchez plus, je vous supplie. Ensuite celle de ce docteur Moore qui a l'air d'un vampire, sur mon honneur » (*ibid.*, t. I, p. 251).

194. La représentation du vampire proposée par Bram Stoker dans son *Dracula* en 1897 a figé les principaux traits de cette figure de telle sorte que les romans et les films qui mettent en scène des vampires l'évoquent toujours comme référence.

195. Lors de la soirée orageuse du 14 juin 1816, Byron a proposé à ses convives de produire une histoire d'épouvante. Byron offrit une ébauche que Polidori a ensuite utilisée comme canevas pour *Le Vampyre* tandis que Mary Shelley, alors Mary Godwin (1797-1851) proposa ce qui allait devenir *Frankenstein* (1818). Voir notamment, à propos de cette soirée, Gwenhaël Ponnaud, « Le Mythe du savant fou » dans *Les Savants fous : romans et nouvelles*, Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », 1994, p. V.

196. Le choix, par Eugène Sue, du nom « Polidori » pour son médecin aux allures de sorcier renvoie peut-être à ce John-William Polidori, qui était aussi médecin.

197. Respectivement dans *La Fiancée de Corinthe* (1797) et *Le Giaour* (1813).

198. La pièce a été « écrit[e] en collaboration avec Carmouche et le marquis de Jouffroy » (Laurent Biscarrat, « Nodier, Mérimée et les vampires », dans Léa Silhol (dir.), *Vampire : portraits d'une ombre*, Montpellier, OxyMORE, « 1999, p. 46).

199. *Ibid.*, p. 49.

C'est dire que, au moment où Paul Féval l'utilise, cette figure symbolise clairement l'idée d'un être se nourrissant de sa victime²⁰⁰, ce que Moore fait métaphoriquement, sacrifiant Clary à sa soif de savoir et à sa cruauté. Son « vampirisme » met en lumière la crainte latente qui anime la mise en scène du médecin savant fou : la transformation de la patiente en victime. Si cette métamorphose est ici criminalisée, elle apparaît aussi avec d'autres médecins de notre corpus qui, sous le prétexte que l'objectivité froide est plus efficace, se montrent parfaitement indifférents à ceux qu'ils soignent, ce qui témoigne de l'emprise de cette crainte.

Interrogeant ainsi le coût élevé du progrès de la science, nos œuvres se gardent de prendre position. Les actions de Moore sont condamnées parce qu'elles sont motivées par des projets criminels tandis que des personnages positifs empêchent Griffon de développer ses expérimentations sur les protagonistes que « connaît » le lecteur²⁰¹. Cette réserve de nos narrateurs apparaît grâce à un autre phénomène : ils opposent à chaque médecin criminel un médecin positif qui le combat. Aucun de nos romans ne se limite à la dimension ténébreuse de la profession. Si la représentation de la médecine n'est pas univoque (les images sombres sont autant de voix discordantes), elle se veut globalement valorisante. Ce dédoublement entre le Bien et le Mal fournit aux auteurs une marge de manœuvre leur permettant de tirer profit des peurs accompagnant la profession. En s'abstenant de faire coexister dans un seul médecin des traits rassurants et des traits effrayants, c'est-à-dire en évitant d'unir les deux faces de la médecine, ils exploitent ce personnage sans brouiller le partage manichéen typique du mystère urbain. Le médecin est presque toujours blanc ou noir, signe du malaise envers ce type de criminalité.

200. Dès la monarchie de Juillet, on rencontre des usages métaphoriques du terme « vampire », notamment à propos des usuriers et de leurs pratiques. Eugène Sue, par exemple, écrit : « On ignore peut-être que la classe ouvrière porte généralement un tel respect à la chose due que les vampires qui lui prêtent à la petite semaine au taux énorme de 300 à 400 % n'exigent aucun engagement écrit, et qu'ils sont toujours religieusement remboursés » (*MysP*, p. 1 090).

201. Sue donne une dimension sociale à ce dilemme éthique en rappelant que ces expérimentations ne se font que sur des êtres démunis qui n'ont pas d'autre option de soins.

Fidèles à cette logique, les pratiques médicales problématiques sont mises à distance dans nos mystères urbains. Ainsi, les narrateurs tirent parti des craintes engendrées par le spectre de la dissection sans y associer les médecins. Ceci est explicite dans *Les Mystères de Londres* et dans *Les Vrais Mystères de Paris*. La narration entraîne le lecteur dans le monde des pourvoyeurs de cadavres où des individus patibulaires pillent les cimetières et assassinent pour répondre à une demande qui vient des facultés de médecine²⁰². Les narrateurs en font une pratique répandue, exercée par une véritable classe sociale de l'ombre, appuyant leurs dires sur des faits divers qui ont frappé l'imagination populaire dans les années 1820²⁰³. Ils utilisent ce motif pour présenter la ville comme un endroit où sévit le crime, où la menace règne mais, ce faisant, ils introduisent ces « résurrectionnistes » comme intermédiaires entre la médecine et la dissection. Celui qui effraie, qui vole des cadavres ou tue des innocents n'est pas celui qui apprend à sauver des vies. Ainsi, le médecin positif n'est jamais, hormis le docteur Griffon, explicitement lié à la dissection, pourtant très présente dans ces romans.

On peut penser que cette réserve s'explique en partie par le fait que les narrateurs de nos mystères urbains s'inscrivent fréquemment dans un paradigme médical et prétendent diagnostiquer et guérir les maladies sociales en proposant leur propre œuvre comme « utile²⁰⁴ ». La communication littéraire devient communication sociale et le roman agit comme interprétant du monde social. Sue désigne certains de ses portraits comme des « études » intéressantes pour les débats du moment²⁰⁵ et propose une « démonstration » et des « remèdes » dans certains chapitres²⁰⁶. Nous retrouvons le même phénomène chez Vidocq. Les autres auteurs dénoncent aussi des maladies sociales et s'affirment aptes à guérir la société grâce à

202. Ils utilisent aussi les corps de leurs amis tombés dans des affrontements (*MysL*, t. I, p. 77 et *VMysP*, t. IV, p. 16; Savant, p. 223).

203. L'arrestation de William Burke à Édimbourg en 1828 et le cas du docteur Cootes Campbell (1827) sont explicitement évoqués par Paul Féval (*MysL*, t. I, p. 179) et Vidocq mentionne Burke et d'autres cas français antérieurs (*VMysP*, t. III, p. 196).

204. *VMysP*, t. II, p. 115; Savant, p. 117.

205. *MysP*, p. 995.

206. *Ibid.*, p. 1 076.

leur roman. Profitant des personnages qui font de la médecine un paradigme de la connaissance, le narrateur se met lui-même en scène comme médecin.

Cette posture d'énonciation « médicale » se distingue de celles du conteur ou de l'historien en ce qu'elle comporte la possibilité d'agir et de guérir. À la conception physiologique de la ville, le narrateur-médecin adjoint un effet performatif de la littérature dans un contexte peu propice à une telle revendication puisque le roman cherche encore à obtenir ses lettres de noblesse tandis que la moralité des romans-feuilletons est attaquée. Le fait que les narrateurs se posent en médecins explique, partiellement, pourquoi ils se montrent si circonspects face à cette profession : ils sont sensibles à son potentiel narratif (à sa fécondité pour dramatiser le crime) mais ils ne peuvent pour autant dénoncer l'approche médicale qu'ils revendiquent (ausculter la société, proposer des remèdes). Cette ambivalence met en évidence que la fictionnalisation du crime professionnel dans notre corpus ne peut se résumer à une position rigide face aux stéréotypes des décennies 1840-1860. En choisissant de confronter – sans les réunir – les deux faces du médecin, nos romans enrichissent l'univers discursif : ils confirment et ils rejettent la doxa de leur époque qui propose un tableau soit élogieux soit caricatural de ceux qui exercent ce métier. Cette situation prévaut également à propos de la mise en scène des policiers dans nos mystères urbains : notre corpus offre une pluralité de points de vue sur cette profession éminemment problématique au XIX^e siècle.

Les forces de l'ordre²⁰⁷

Jusqu'à la fin du Second Empire, le policier occupe dans la fiction romanesque un rôle secondaire rarement positif : il « [o]scill[e] de la silhouette froide et perverse de l'Espion à celle, moins retorse mais autant dépréciée, du

207. Cette section constitue une version remaniée de notre article « Les crimes de la police : mise en fiction des forces de l'ordre d'avant 1830 », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 10 (mars 2011), pp. 107-119.

fonctionnaire incapable et obtus, [...] perclus de suffisance²⁰⁸ ». Un personnage de *La Rue de Jérusalem* écrit : « J'ai été agent de police, mon frère, et c'est pour cela que je me tue²⁰⁹ ». En vertu de leur diffusion considérable et du rôle qu'ils confèrent au policier, nos mystères urbains contribuent largement à fixer la mise en fiction des forces de l'ordre au XIX^e siècle. Présentes dans chacun de nos romans, celles-ci ne font pas l'objet d'une représentation monolithique. Au sein des œuvres de notre corpus qui prennent Paris pour principal théâtre, une division s'impose entre celles qui proposent une police peu présente et globalement louangée et celles qui la montrent sous un jour négatif et lui font jouer un rôle important dans l'intrigue.

Examinons d'abord brièvement ceux de nos mystères urbains dans lesquels les forces de l'ordre jouent un rôle très accessoire : *Les Mendiants de Paris* et *Les Mystères de Paris*. Dans le premier, le narrateur mentionne rapidement (deux lignes) que des gendarmes arrêtent deux personnages et n'ajoute ni description ni évaluation de leur travail. La narrativisation des forces policières est limitée à sa plus stricte expression et ne laisse que peu de place à l'interprétation : Clémence Robert ne porte aucun jugement sur la police. Ceci constitue en soi un commentaire : les policiers font leur travail d'une façon efficace qui n'appelle aucune précision. À l'inverse, lorsque le narrateur des *Mystères de Paris* fait brièvement (deux chapitres) intervenir la police, il propose des épisodes dramatiques (des criminels résistent à leur arrestation) et un portrait louangeur de Narcisse Borel, l'agent qui personnifie la force policière :

Cet agent, homme de quarante ans environ, vigoureux et trapu, avait le teint coloré, l'œil fin et perçant, la figure complètement rasée, afin de pouvoir prendre divers déguisements nécessaires à ses dangereuses expéditions; car il lui fallait souvent joindre la souplesse de transfiguration du comédien au courage et à l'énergie du soldat pour parvenir à s'emparer de certains bandits contre lesquels il devait lutter de ruse et de détermination²¹⁰.

208. Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, « Pour l'histoire », 2005, p. 88; déjà cité dans la section « Mémoires de policiers » de notre chapitre 2.

209. Paul Féval, *La Rue de Jérusalem* dans *op cit.*, t. I, p. 756.

210. *MysP*, p. 876.

Le déroulement de l'intrigue confirme cet éloge. Borel combat les délinquants et arrête presque tous les criminels exotiques qu'affronte le surhomme Rodolphe²¹¹. Le narrateur le décrit comme « l'un des instruments les plus utiles, les plus actifs de cette Providence au petit pied, appelée modestement et vulgairement la police²¹² ». Habile et incorruptible, il incarne un idéal du policier qui est l'exact opposé du portrait global des forces de l'ordre que proposent nos autres œuvres.

Les crimes de la police

Le personnage du policier chargé de faire respecter la loi apparaît dans plusieurs de nos mystères urbains comme un individu louche qui multiplie les crimes. Cette fictionnalisation s'explique d'abord par l'ambiguïté de l'institution historiquement neuve que constitue la police sous sa forme moderne (le ministère de la Police générale de la République a été institué en 1796). La mise en scène du policier romanesque est dominée par deux figures *a priori* bien différentes : Joseph Fouché (1759-1820), ministre de la police de Napoléon Bonaparte, et Eugène-François Vidocq, ancien bagnard devenu chef de la Sûreté. Tous deux font l'objet de représentations ambivalentes et incarnent une police qui fait régner l'ordre à un prix élevé. Trois de nos mystères urbains consignent l'emprise durable des forces de l'ordre d'avant 1830 sur l'imaginaire collectif : *Les Vrais Mystères de Paris*, *Les Mystères du Palais-Royal* et *Les Mohicans de Paris*. Nous examinerons d'abord le tableau sombre que proposent les romans de Raban et de Dumas puis celui, plus nuancé, offert par Vidocq. Nous nous pencherons enfin sur un policier parfaitement atypique dans notre corpus : M. Jackal, des *Mohicans de Paris*. Ces différentes fictionnalisations ont un même fondement : la problématisation du policier qui, bien qu'agent de l'État, enfreint ses lois.

211. Parmi lesquels se trouvent plusieurs personnages évoqués dans notre chapitre 3, notamment Barbillon (section « Le tapis-franc ») et le Maître d'école (section « Le criminel d'exception »).

212. *MysP*, p. 876.

La haute police

On le sait, si le XIX^e siècle constitue une période de forte agitation politique, ses premières décennies sont particulièrement touchées par cette effervescence. Le Directoire est marqué par une cascade de coups d'État et les complots prolifèrent sous l'Empire et sous les deux Restaurations : pensons à l'attentat de la rue Saint-Nicaise le 24 décembre 1800 et aux conspirations de l'épingle noire (1816), du 19 août 1820 et des quatre sergents de La Rochelle (1822). Ces complots ratés, qui ont frappé l'imagination de la population, constituent autant de jalons dans le développement de la police politique, principalement sous Fouché qui « fait de la surveillance politique et de l'espionnage intérieur la mission prioritaire du ministère²¹³ » de la Police. Si ce maître de l'intrigue n'est pas mis en scène dans nos romans, il y est implicitement présent en ce qu'il incarne pour le lecteur une police qui, afin de protéger le régime au pouvoir, encourage les complots. Ce trait constitue la pierre angulaire de la représentation de la haute police qui, « paradigme même de la police politique[,] débusque les menaces potentielles dans une tentative systématique de préserver les rapports de pouvoir au sein d'une société donnée²¹⁴ ».

Le narrateur des *Mystères du Palais-Royal* décrit ainsi le contexte volatil de la Seconde Restauration :

[La] police politique prit une extension immense; on enrôlait les agents par centaines, aussi les conspirations commencèrent-elles à pleuvoir dru comme grêle : il y eut la conspiration de l'aigle, celle de l'épingle noire, celle des vieux patriotes, celle des cannes Germanicus, celle de la violette, celle des œillets rouges, etc.²¹⁵

On le sent, cette énumération n'est pas purement dénotative : le ton du narrateur révèle un détachement ironique face à ce climat d'agitation politique qui s'explique parce que ces conspirations n'ont pas toutes leur source chez de véritables ennemis du régime. Loin de traquer les complots pour protéger le Roi ou le gouvernement,

213. Thierry Vircoulon, « Joseph Fouché » dans Michel Aubouin, Arnaud Teyssier et Jean Tulard (dir.), *Histoire et dictionnaire de la police*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2005, p. 675.

214. Jean-Paul Brodeur, *Les Visages de la police : pratiques et perceptions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Paramètres », 2003, p. 238.

215. *MysPR*, t. I, p. 112.

les policiers politiques de nos romans les fomentent pour les démasquer et se faire bien voir par leurs supérieurs et l'opinion publique. L'effervescence politique est aussi la conséquence de machinations conçues par les rouages du gouvernement. Le narrateur ajoute qu'à la même époque, la police « passait laborieusement son temps [...] à faire et défaire de gigantesques et magnifiques conspirations, ce qui lui permettait de sauver la France assez régulièrement quatre fois par semaine²¹⁶ ».

On peut tirer un constat identique de la description que propose le narrateur des *Mohicans de Paris* de différentes émeutes se déroulant en 1827. Cette expression du pouvoir de la foule, dont le caractère destructeur a marqué tout l'imaginaire du siècle²¹⁷, constitue un phénomène planifié avec précision par la police²¹⁸ mais non parfaitement contrôlé : « Nous verrons, dans la suite de ce récit, les effroyables scènes de désordre, les émeutes avortées qu'enfantait la police de cette époque²¹⁹ ». Dans un chapitre intitulé « Comment on fait une émeute²²⁰ », le narrateur présente « un personnage de haute taille, vêtu de noir, mais sans insignes, sembl[ant] sortir de terre²²¹ » qui provoque la foule. Il apparaît et disparaît sans laisser de traces²²². Rappelant le « mythe jésuite » – habillé en noir, il semble venir « de dessous terre », comme dans la chanson de Béranger²²³ –, il personnifie l'action

216. *Ibid.*, t. I, p. 200.

217. Ainsi, parmi beaucoup d'exemples connus, le narrateur des *Mystères de Londres* évoque le « monstre sans tête qu'on appelle l'Émeute [qui] passe, renversant devant lui tout obstacle, se fortifiant par le combat, grandissant à chaque goutte de sang qu'il verse » (*MysL*, t. II, pp. 341-342) et celui des *Misérables* la décrit comme « une sorte de trombe de l'atmosphère sociale qui se forme brusquement [...] et qui, dans son tournoiement, monte, court, tonne, arrache, rase, écrase, démolit, déracine » (Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1985 [1^{re} éd. : 1862], t. II, p. 1 414; Quatrième partie, livre dixième, chapitre I, « La surface de la question »).

218. « [J'] ose dire que les manifestations de la joie populaire seront ce soir bruyantes... et même... hostiles. – Oui ! et cela précisément entre sept et huit heures du soir ? fit Salvator. – Précisément entre sept et huit heures du soir. – Ainsi, dit Salvator, vous venez m'avertir qu'une émeute est décidée pour ce soir ? – Sans doute » (*MoP*, p. 2 331).

219. *Ibid.*, p. 1 318.

220. *Ibid.*, p. 1 300.

221. *Ibid.*, p. 1 302.

222. « L'individu qui avait causé le scandale avait disparu comme par enchantement » (*ibid.*, p. 1 303); « le même individu [...] reparut tout à coup, comme si une seconde fois il sortait de dessous terre » (*ibid.*).

223. Voir la section « Les hommes d'église » du présent chapitre.

occulte des forces policières. Avant une seconde émeute, le chef de la Sûreté décrit une cascade d'événements qui pourrait conduire à des débordements :

[U]n monsieur quelconque lèvera sa canne sur le gamin provocateur, le gamin se baissera pour éviter le coup; en se baissant, par le plus grand des hasards toujours, il trouvera un pavé sous sa main. Or, il n'y a que le premier pavé qui coûte; une fois un premier pavé enlevé, les autres suivront, il y en aura bientôt un tas. Que faire d'un tas de pavés, sinon des barricades ? [La] police fera preuve d'une sollicitude toute paternelle. Au lieu d'arrêter les meneurs, il y en a toujours, vous comprenez, elle détournera les yeux en disant "Bah ! les pauvres enfants, il faut bien qu'ils s'amuse"²²⁴; et elle laissera barricader tranquillement sans inquiéter les barricadeurs²²⁴.

Dans la suite du roman, le lecteur voit ces prédictions réalisées mais les « meneurs » sont des policiers : « [A]u milieu de cette troupe, un œil exercé eût pu reconnaître [...] ces braves agents de M. Jackal que nous avons déjà eu l'honneur de présenter à nos lecteurs²²⁵ ». Le récit de leurs actions montre que la fomentation d'émeutes constitue pour eux une pratique courante.

En fait, les policiers politiques prennent beaucoup de liberté avec la loi. Dans *Les Mohicans de Paris*, ils enlèvent une jeune fille et protègent un meurtrier pour faire condamner un conspirateur bonapartiste²²⁶. Dans *Les Mystères du Palais-Royal*, grâce à des « mandats signés en blancs²²⁷ », ils arrêtent une jeune fille entretenue par un des frères de Napoléon Bonaparte et saisissent ses biens (l'opération est initiée par un mouchard qui en profite pour « bourr[er] ses poches d'or, d'argent, de bijoux²²⁸ »). Évoquant la pratique des lettres de cachet sous l'Ancien Régime et faisant table rase des acquis de la Révolution, ces formes d'arrestation construisent l'image d'un pouvoir mystérieux et discrétionnaire pour qui tous les citoyens sont des coupables potentiels.

224. *MoP*, p. 2 331.

225. *Ibid.*, p. 2 337.

226. *Ibid.*, pp. 1 952-1 953.

227. « D'après la Charte, qui garantissait la liberté individuelle, la police et ses agents ne pouvaient pénétrer dans le domicile d'un citoyen qu'en vertu d'un mandat délivré par le procureur du roi ou par un juge d'instruction; mais, afin de simplifier les choses, les agents supérieurs avaient toujours un certain nombre de ces mandats signés en blancs. C'était un moyen pour tourner la difficulté » (*MysPR*, t. I, p. 115).

228. *Ibid.*, t. I, p. 117.

Ces pratiques – la fomentation de troubles politiques, les arrestations arbitraires – ne sont que deux exemples des agissements de la police qui tendent à en faire une « armée parallèle, [une] police clandestine et armée de réserve du pouvoir²²⁹ ». Dévouée aux hommes qui détiennent celui-ci, elle investit l'espace des complots politiques et tente de les utiliser en maintenant un équilibre bien précis : les alimenter suffisamment pour justifier sa propre utilité tout en s'assurant qu'ils ne bouleversent pas l'équilibre des pouvoirs. Ce faisant, elle travaille à évacuer de cet espace les véritables conspirateurs : le lecteur n'en rencontre aucun dans *Les Mystères du Palais-Royal* et ceux des *Mohicans de Paris*, quoique sincèrement dévoués à différentes causes (notamment républicaine et bonapartiste), ne peuvent agir puisque la police politique est informée de leurs complots et les tourne à son avantage. Les conspirations menaçant vraiment le gouvernement demeurent à l'état de projet. Il n'en reste pas moins que les romans de Dumas et de Raban mettent en scène une relation antagoniste entre les forces de l'ordre et le citoyen, conspirateur ou non. Nous retrouvons ce même affrontement dans la mise en fiction de la police « ordinaire [...] qui lutte contre le crime de droit commun et le désordre²³⁰ ».

La police « ordinaire »

Chef de la brigade de Sûreté de 1811 à 1827, Vidocq s'est illustré grâce à son passé de forçat évadé et à ses exploits comme policier. Surtout, « en lui, la délinquance a pris visiblement son statut ambigu d'objet et d'instrument pour un appareil de police qui travaille contre elle et avec elle²³¹ ». Sous son règne, les forces policières ont combattu les délinquants des bas-fonds au moyen d'individus connaissant leurs mœurs et leur langage : maints repris de justice et maints évadés ont été recrutés pour devenir mouchards et même policiers. Cette stratégie a suscité

229. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Tel », 1993 [1^{re} éd. : 1975], p. 327.

230. Jean-Paul Brodeur, *op. cit.*, pp. 225-226.

231. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 331.

d'après discussions jusque tard dans la monarchie de Juillet²³². Plusieurs romans ont proposé des personnages spectaculaires inspirés de la vie aventureuse de Vidocq. Pensons à Vautrin qui, après avoir été un génie du crime et un roi de l'évasion, devient chef des forces policières à la fin de *Splendeurs et misères des courtisanes*. Les romans de Dumas et de Raban optent cependant pour une voie différente : présent de manière implicite dans *Les Mohicans de Paris* (par le relais de certains traits attribués à un personnage qui est chef de la brigade de Sûreté en 1827 mais qui n'est pas un calque de l'ancien forçat), Vidocq fait l'objet d'un portrait fort peu élogieux dans *Les Mystères du Palais-Royal* qui le met explicitement en scène.

Le narrateur ridiculise l'« admirable syllogisme » qui a conduit à utiliser des criminels pour arrêter d'autres criminels²³³ et présente Vidocq comme un « évadé du bagne, commanda[n]t une petite armée composée d'ex-forçats ou repris de justice²³⁴ » qui extorque de l'argent à une victime et refuse d'arrêter un ancien confrère²³⁵. Il est le policier décrit avec le plus de soin et le narrateur le nomme : « Ce chef était le fameux Vidocq, lequel publie en ce moment l'épisode le plus dramatique de *ses Souvenirs, Les Chauffeurs du Nord*²³⁶ ». Si l'on peut penser que Raban veut, en 1845, profiter de la notoriété de Vidocq pour créer une connivence avec un public qui se défie de l'ancien forçat, le narrateur exprime bien une méfiance déjà vivace à la fin des années 1820. Parmi les imitations encouragées par le succès des *Mémoires* de Vidocq (1828-1829), rappelons *Les Mémoires d'un forçat ou Vidocq dévoilé*, du même Raban et d'Émile Marco de Saint-Hilaire, et le

232. Armand Durantin écrit à propos de l'abandon de la stratégie de Vidocq : « C'est une amélioration sans doute dans l'état moral de la police, mais c'est peut-être un mal; car ces hommes qui n'ont point les habitudes du métier, qui ne connaissent pas les roueries du voleur, qui ne peuvent le fréquenter, laissent plus facilement échapper les crimes » (« L'agent de la rue de Jérusalem », *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, édition présentée et annotée par Pierre Bouittier, Paris, Omnibus, « La découverte », 2004 [1^{re} éd. : 1839-1842], t. I, p. 980).

233. « Le préfet de police de ce temps-là, [...] n'ayant rien de mieux à faire ce jour là, avait agencé cet admirable syllogisme : Pour faire main-basse sur les voleurs, il faut les connaître; or, les honnêtes gens n'ont jamais de ces connaissances-là; donc la police des voleurs doit être faite par d'autres voleurs. C'était à peu près l'histoire de M. Bonardin, qui n'aimait pas les épinards, et qui en était enchanté, car s'il les eût aimés il en eût mangé, et, comme il ne pouvait pas les souffrir, cela eût été fort désagréable » (*MysPR*, t. I, p. 65).

234. *Ibid.*, t. I, p. 66.

235. *Ibid.*, t. I, pp. 67-70.

236. *Ibid.*, t. I, p. 66.

Supplément aux Mémoires de Vidocq ou Dernières révélations sans réticence qui se tournent eux-mêmes en dérision malgré quelques segments sérieux et, surtout, qui attaquent Vidocq. L'auteur du *Supplément* en fait un policier froussard, mal élevé, malhonnête mais chanceux²³⁷. C'est dire que le portrait qu'en propose le narrateur des *Mystères du Palais-Royal* n'est pas une exception : aux yeux de plusieurs, Vidocq, malgré ses exploits policiers, est un personnage – fictif et réel – pour le moins ambigu.

Cependant, plus que sur ce seul individu, nos romans insistent sur les forces policières qui lui sont associées : ils mettent en scène une institution qui, au lieu de s'opposer au crime, lui est inextricablement liée. On peut non seulement parler de contiguïté mais de communauté entre policiers et criminels : souvent, le métier de policier est un interlude dans la carrière des malfaiteurs. Dans *Les Mystères du Palais-Royal*, le chef de la Sûreté souhaite engager un voleur qu'il est supposé arrêter²³⁸ et les policiers des *Mohicans de Paris* portent des « noms pittoresques²³⁹ » similaires à ceux des criminels des bas-fonds. Ils connaissent le bagne et sont décrits comme des « hommes aux figures basses et aux regards louches²⁴⁰ » qui usent de leur statut pour s'enrichir par le crime. Dans *Les Mohicans de Paris*, lorsque Jackal purge sa brigade de ses subordonnés en raison de leur rôle dans les émeutes qu'il a lui-même orchestrées, il n'a besoin d'autre justification que les crimes que chacun a commis (avant ou après être devenu policier). Donnons-en pour exemple les « exploits » de l'agent Carmagnole : trente-quatre vols simples, douze vols compliqués et sept tentatives d'assassinat²⁴¹. Dans *Les Mystères du Palais-Royal*, les agents du service de Sûreté profitent d'une cohue pour multiplier les vols à la tire²⁴². L'ironie du narrateur laisse penser que ces délits commis par des policiers

237. Nous avons étudié plus longuement cette question dans la section « Les *Mémoires* des acteurs du crime » de notre chapitre 2.

238. *MysPR*, t. I, p. 70.

239. *MoP*, p. 2 337.

240. *Ibid.*, pp. 1 305-1 306.

241. *Ibid.*, p. 2 568.

242. « [M]essieurs du service de Sûreté eurent, dit-on, le malheur de se tromper souvent de poches. Il en résulta qu'un grand nombre d'amateurs de prestidigitation se trouvèrent en un instant débarrassés de leurs tabatières, de leurs bourses, de leurs montres, etc. » (*MysPR*, t. I, p. 71).

constituent une pratique courante. D'autres romans de notre corpus posent également que la frontière entre policier et criminel est abolie : *Les Mystères de Londres* comporte un agent judicieusement nommé Handcuffs (menottes), dont « l'adresse [...] sent d'une lieue son ancien filou²⁴³ ». Ce sujet prend une portée particulière lorsqu'il est traité par Vidocq lui-même.

Le pire et le meilleur de la police

À plusieurs égards, la mise en fiction de la police dans *Les Vrais Mystères de Paris* est similaire à celle que nous avons observée chez Raban et Dumas. Bien que moins présente, la police politique y est dépeinte avec les mêmes couleurs. Elle voit en chaque citoyen un coupable potentiel²⁴⁴, et « le chef ignoré d'une des mille polices occultes qui sont chargées de veiller au salut du char de l'État²⁴⁵ » se venge d'un affront en inventant un complot pour faire arrêter un jeune homme qui passe « plus de deux mois en prison, dont un et demi au plus rigoureux secret²⁴⁶ ». De même, *Les Vrais Mystères de Paris* met en scène une communauté entre policiers et criminels. Le lecteur rencontre notamment le personnage de Fanfan la Grenouille qui n'est fait policier qu'après avoir été arrêté²⁴⁷; il exerce ce métier quelque temps avant de se laisser soudoyer par une criminelle qui veut échapper à la loi²⁴⁸; il redevient alors un voleur. Ces exemples, qui seraient parfaitement à leur place dans les romans de Raban et de Dumas, ne constituent toutefois qu'une des faces de la fictionnalisation des forces de l'ordre que propose Vidocq.

243. *MysL*, t. I, p. 127.

244. « [S]i l'on cherchait bien dans la vie intime du premier homme venu, on devait y trouver au moins une action qui, si elle n'était pas coupable, pouvait, soit en étant présentée sous un certain jour, soit en étant accompagnée de quelques faits vrais ou supposés, avoir les apparences de la culpabilité » (*VMysP*, t. IV, p. 239).

245. *Ibid.*, t. IV, p. 238.

246. *Ibid.*, t. IV, p. 258.

247. « Comment, c'est toi, Fanfan la Grenouille ? Tu es donc de la *boutique*, à c'te heure ? » (*ibid.*, t. VI, p. 266; voir aussi t. VII, p. 334).

248. « – Écoute, Fanfan, avant d'avoir gagné dix milles balles, il faudra que t'en mettes plus d'un à l'ombre, des *pègres* ! – C'est vrai ! – Eh bien, laisse-moi me *cavaler*, et je te les *coque*, en *chouettes tailbins d'altèque*. [...] – C'est convenu » (*ibid.*, t. VI, pp. 266-267).

En effet, *Les Vrais Mystères de Paris* se révèle aussi très proche des mystères urbains de Sue et de Robert. Comme eux, il présente une police agissant sous la monarchie de Juillet (et non avant 1830), même si Vidocq met en scène plusieurs criminels rencontrés à l'époque où il était chef de la Sûreté, soit jusqu'en 1827²⁴⁹. De façon plus significative, ce roman offre un tableau louangeur des forces de l'ordre. Tout en admettant l'existence de délits commis par des policiers, le narrateur présente des mouchards dont le travail permet l'arrestation et la condamnation de plusieurs criminels²⁵⁰. Il propose aussi un policier « adroit et résolu²⁵¹ » qui, bien qu'apparaissant de façon fugitive, n'a rien à envier à Narcisse Borel²⁵². Il n'est pas le seul agent de mérite : un usurier criminel damne et insulte sans le nommer le chef d'une police particulière qui décime les rangs interlopes²⁵³. Le destinataire de ses malédictions n'est autre que Vidocq lui-même qui a rempli cette fonction entre 1832 et 1845. Plus avant dans le roman, un autre personnage se rend chez le chef de la police de Sûreté²⁵⁴, qui est aussi Vidocq et que le narrateur décrit comme un fonctionnaire consciencieux, posé et poli. Ce portrait est tout le contraire de celui que nous venons de dégager des faux *Mémoires* de Vidocq et des *Mystères du Palais-Royal*.

On peut toutefois se demander si le lecteur pouvait vraiment identifier Vidocq derrière ces personnages qui ne sont pas nommés. Ce sont les recherches de

249. Jean Savant, « Commentaire » dans Eugène-François Vidocq, *Les Vrais Mystères de Paris*, édition présentée, commentée et annotée par Jean Savant, Paris, Le Club français du livre, 1962, p. 424. Nous aborderons plus longuement cette question dans la section « La quête du surhomme » de notre chapitre 6.

250. Beppo, qui a tenté d'assassiner une femme mais qui est un personnage positif permet la capture de la bande de Salvador dans le tapis-franc de la mère Sans-Refus (*VMysP*, t. VI, pp. 262-271; Savant, pp. 288-292) et certains des criminels arrêtés dénoncent ensuite le vicomte de Lussan : « – Comment, le Grand Louis est un des révélateurs ? – Eh ! bon Dieu, oui ! Cet homme, qui criait si fort contre ceux que les gens de sa sorte nomment des macarons s'est un des *premiers mis à table*. C'est toujours comme cela » (*ibid.*, t. VII, p. 48; Savant, p. 322).

251. *Ibid.*, t. VII, p. 18; Savant, p. 307.

252. Ce policier appréhende un groupe criminel opérant dans une auberge rouge (*ibid.* t. VII, pp. 18-29; Savant, p. 307-312).

253. *Ibid.*, t. II, p. 296; Savant, p. 172.

254. Cette succession dans la chronologie de l'intrigue contrevient à la chronologie historique : Vidocq a été chef de la police de Sûreté jusqu'en 1827, soit avant d'avoir monté sa police particulière.

Jean Savant, qui a lu ces passages à la lumière des informations disponibles à propos de la carrière de Vidocq (titres employés, emplacement et descriptions des bureaux) qui montrent que l'auteur, au prix d'un anachronisme, s'est bel et bien mis en scène²⁵⁵. Il nous semble donc que Vidocq s'est servi de ses souvenirs moins pour chercher à se réhabiliter que pour proposer un policier honnête qui participe à une démonstration plus vaste visant à défendre l'usage des criminels par la police. Le narrateur commente explicitement cette stratégie et en fait une décision audacieuse confirmée par les résultats :

Pendant vingt ans et plus, que l'auteur de ce livre a passé à la tête de la police de Sûreté, il n'a presque employé que des forçats libérés, souvent même des forçats évadés[;] ils ont pris part à des opérations à la suite desquelles ils auraient pu facilement détourner des sommes importantes, et aucun d'eux n'a forcé à l'honneur²⁵⁶.

Avec de tels commentaires et la mise en scène de quelques policiers honnêtes, *Les Vrais Mystères de Paris* propose un tableau plus nuancé des représentants de l'ordre que ceux des autres mystères urbains de notre corpus. Cependant, globalement, l'image des forces policières demeure foncièrement problématique, d'autant que Vidocq lui-même, comme l'écrit Michel Foucault, « marque le moment où la délinquance, détachée des autres illégalismes, est investie par le pouvoir, et retournée. [...] Moment inquiétant où la criminalité devient un des rouages du pouvoir²⁵⁷ ». Si la carrière comme représentant de la loi de cet ancien forçat n'est pas absolument inédite – il y a eu des précédents, particulièrement dans les polices secrètes du XVIII^e siècle²⁵⁸ –, le statut légitime qu'a acquis Vidocq dans l'institution policière constitue un événement qui a frappé l'imaginaire collectif et qui a suscité beaucoup de réticences dans la population et parmi ses confrères.

En fait, les romans de Vidocq, de Raban et de Dumas problématisent tous une question épineuse durant les premières décennies du XIX^e siècle : à quel prix,

255. Eugène-François Vidocq, *op. cit.*, p. 172, note 1 et p. 276, note 1.

256. *VMysP*, t. III, p. 211.

257. Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 330-331.

258. Voir par exemple Arlette Lebigre, « La genèse de la police moderne », dans Michel Aubouin, Arnaud Teyssier et Jean Tulard (dir.), *op. cit.*, pp. 214-215 et Georges Carrot, « La police et les temps nouveaux », dans *ibid.*, p. 221.

comment combattre le crime ? Ils montrent que les individus honnêtes sont inefficaces pour traquer les criminels qui ont leurs propres lieux, coutumes et langage. Établissant une symétrie entre police et criminalité, ils posent que l'État a besoin des policiers louches que nous venons de décrire, d'autant que plusieurs d'entre eux, tout en s'opposant aux héros, sont fort compétents et remplissent parfaitement les tâches qui leur sont assignées²⁵⁹. L'ambiguïté est poussée à son paroxysme avec le policier Jackal des *Mohicans de Paris*.

Un héritier de Fouché et de Vidocq

M. Jackal, chef de la police de Sûreté dans le roman de Dumas, se singularise parmi nos policiers, d'une part parce qu'il est le seul à jouer un rôle de premier plan dans l'histoire et, d'autre part, parce qu'il tient à la fois de Fouché et de Vidocq. Il rappelle le premier par son sens de l'intrigue politique, par l'omniscience que lui procurent ses différents espions²⁶⁰ et parce qu'il alimente les complots pour mieux les contrôler²⁶¹. Avec le second, il partage une grande habileté pour décrypter les indices et une connaissance parfaite des criminels parisiens²⁶². Il n'est cependant pas un ancien bagnard et, si sa chevelure tire sur le roux, son « corps de putois²⁶³ » l'éloigne du colosse qu'était Vidocq. D'ailleurs, le narrateur animalise fortement le portrait physique de Jackal et lui donne une saveur presque caricaturale : après avoir affirmé que sa tête « semblait appartenir à la fois à toutes les familles de l'ordre des

259. Par exemple Gibassier, dans *Les Mohicans de Paris*, accomplit avec brio toutes ses missions, tout en en profitant pour multiplier les vols à son profit (*MoP*, pp. 1 715-1 717).

260. Jackal connaît à l'avance les déplacements d'un conspirateur : « [À] midi sonnant, vous le trouverez adossé au troisième pilastre, à main gauche, en entrant dans l'église, et parlant à un moine dominicain. Pour le coup, le don de la double vue était si largement accordé à M. Jackal, que Gibassier s'inclina sans rien dire et, courbé sous une pareille supériorité, prit son chapeau, et sortit » (*ibid.*, pp. 1 289-1 290). Jackal a utilisé différents agents, notamment une loueuse de chaises et une concierge, pour intercepter une lettre fixant rendez-vous au conspirateur (pp. 1 296-1 297).

261. *Ibid.*, pp. 2 230-2 238. Jean Tulard insiste sur la dette de Dumas envers Fouché au moment de créer le personnage de Jackal (Jean Tulard, *Joseph Fouché*, Paris, Fayard, 1997, p. 9).

262. « M. Jackal connaissait tous les voleurs, tous les filous, tous les bohémiens de Paris; [...] à la seule vue d'un contrevent éventré, d'un carreau cassé, d'un coup de couteau donné, il disait : "Oh ! Oh ! Je connais cela ! C'est la manière de travailler d'untel. Et rarement il se trompait » (*MoP*, pp. 250-251).

263. *Ibid.*, p. 248.

carnassiers digitigrades²⁶⁴ », il décrit ses traits en l’associant successivement, en quelques lignes, au fauve, à l’once, au lynx, au loup, au chat, au lévrier, au renard, au putois et à la martre²⁶⁵. Le narrateur précise aussi que Jackal émet des grognements et lance des regards « qui attestaient sa parenté avec l’animal dont il portait le nom²⁶⁶ ». Cette animalisation élaborée est, dans nos romans, un trait spécifique aux criminels et aux opposants du héros, catégorie à laquelle appartient, en effet, Jackal.

Habile tacticien, il est au cœur des principales intrigues et met temporairement en échec Salvator (le héros). Lise Dumasy souligne que ces deux personnages « ont les mêmes qualités de pénétration, et la même connaissance profonde des événements. Ce sont les deux seuls personnages du roman à être sur le même niveau herméneutique²⁶⁷ ». Cependant, Jackal n’hésite pas à se servir de la loi au lieu de la servir. Le narrateur lui impute des actions peu honorables pour atteindre les objectifs que ses supérieurs lui imposent, notamment l’enlèvement d’une jeune fille et l’organisation des émeutes qui servent à arrêter ceux qui s’opposent au pouvoir. Le héros éprouve d’ailleurs pour lui une véritable répulsion et « para[ît] surmonter à grand-peine la répugnance [qu’il] lui inspir[e]²⁶⁸ ».

Malgré tout, le portrait de Jackal est plus ambigu que celui des autres policiers criminels de notre corpus. Il s’oppose à Salvator en raison des ordres qu’il reçoit et non parce que le narrateur en fait un individu cherchant à s’enrichir. Il partage aussi le dégoût qu’éprouvent les personnages honnêtes envers les grands

264. *Ibid.*

265. « [L]a chevelure, ou la crinière, ou le pelage, comme on voudra, était d’un fauve grisâtre; les oreilles, longues, dressées contre la tête, pointues et garnies de poils, ressemblaient à celles de l’once; les yeux, d’un iris jaune le soir, vert le jour, tenaient à la fois de l’œil du lynx et du loup; la pupille, allongée verticalement, et pareille à celle du chat, se contractait et se dilatait selon le degré d’obscurité ou de lumière dans lequel elle opérait; le nez et le menton, le museau, voulons-nous dire, était effilé comme celui d’un lévrier. Une tête de renard et un corps de putois » (*ibid.*).

266. *Ibid.*, p. 1 537. Voir aussi p. 2 193.

267. Lise Dumasy, *loc. cit.*, p. 221.

268. *MoP*, p. 248.

criminels (il décrit un meurtrier d'enfant comme « un grandissime misérable²⁶⁹ »). N'eût été de ses agissements comme policier politique, Jackal serait un représentant de l'ordre compétent et dévoué à la protection du citoyen. Le narrateur le décrit comme « une espèce d'archange Michel des régions basses; le jugement dernier avait déjà commencé pour lui, et il usait des pouvoirs que la société lui avait confiés comme l'ange exterminateur se sert de son glaive²⁷⁰ ». D'ailleurs, contrairement aux autres policiers du roman, il ne subit aucun châtement final.

Jackal illustre la sensibilité d'Alexandre Dumas à l'évolution de la figure du policier. *Les Mohicans de Paris* est publié de 1854 à 1859; Jackal n'apparaît donc que quelques années à peine avant le Javert des *Misérables* (1862) de Victor Hugo et l'inspecteur Lecoq d'Émile Gaboriau (*L'Affaire Lerouge*, 1866). Sans parler encore de « roman policier », *Les Mohicans de Paris* s'inscrit dans la mouvance de romans qui accordent une importance de plus en plus grande au policier : ils en font un personnage complexe et un moyeu essentiel de l'intrigue, voire son personnage central. La mise en fiction de Jackal témoigne d'un regard neuf sur cette profession. Cependant, malgré sa « modernité », ce personnage renvoie bel et bien, tout comme la représentation de l'ensemble des forces de l'ordre dans le roman, aux deux personnages qui dominent l'institution policière au cours des premières décennies du XIX^e siècle : Fouché et Vidocq.

Jean Tulard affirme que « [c]e sont les romantiques qui ont créé la légende²⁷¹ » de Fouché. Ce constat s'applique tout aussi bien à Vidocq. Ces deux figures permettent, on l'a vu, d'organiser la représentation de la police d'avant 1830 au sein des *Mystères du Palais-Royal* et des *Mohicans de Paris*. Cette conclusion nous semble valoir pour une large part de la production romanesque de la première moitié du XIX^e siècle. Les crimes que les auteurs attribuent à ces policiers d'avant la

269. *Ibid.*, p. 1 750.

270. *Ibid.*, p. 252.

271. Jean Tulard, *op. cit.*, p. 7.

monarchie de Juillet ne leur sont toutefois pas spécifiques. Ainsi, Jean-Paul Brodeur affirme que, de tous temps, un

policier peut transgresser la loi pour deux types de raisons. Il peut d'abord le faire par appât du gain personnel, la plupart du temps financier. Ces infractions sont habituellement classées [...] dans la catégorie de la corruption policière [...]. Il peut aussi abuser de son pouvoir, d'une façon qu'il estime profitable à l'accomplissement plus efficace de ses tâches professionnelles, telles qu'il les interprète [; il s'agit de] "déviance organisationnelle"²⁷².

Dans nos romans, les crimes de la police « ordinaire » relèvent de la « corruption policière » et ceux des policiers politiques de la « déviance organisationnelle ». Cependant, nous l'avons vu, les œuvres contemporaines des *Mystères du Palais-Royal* et des *Mohicans de Paris* ne proposent pas nécessairement un tableau comparable des forces de l'ordre. Si, sous l'Ancien Régime, « [l']organisation d'une police centralisée a passé [...] pour l'expression la plus directe de l'absolutisme royal²⁷³ », au début du XIX^e siècle, elle se modernise et, avec la prison, contribue à « assure[r] dans tout le champ des illégalismes la différenciation, l'isolement et l'utilisation d'une délinquance²⁷⁴ ». Comme dans maints autres romans de la première moitié du siècle (par exemple *Splendeurs et misères des courtisanes*), la représentation de la police interroge la légitimité de ce pouvoir qui profite du crime (politique et de droit commun), légitimité devenue problématique depuis 1793 puisque la décapitation de Louis XVI marque la fin de la transcendance du pouvoir royal. Caractérisée par la transgression de la frontière entre police et criminalité, voire par la disparition de cette limite, la représentation qu'offrent nos romans de l'institution policière d'avant 1830 traduit une perte de repères face à la loi, de ceux de l'État face aux citoyens mais aussi de ceux qui distinguent les classes sociales en général. La fictionnalisation des forces policières constitue un terreau fertile du point de vue narratif mais aussi le baromètre d'un malaise social généralisé.

272. Jean-Paul Brodeur, *op. cit.*, p. 42.

273. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 248.

274. *Ibid.*, p. 329.

Notre répartition socioprofessionnelle de la criminalité civilisée nous a permis d'organiser le crime aristocratique et le crime professionnel de façon à mettre en lumière la logique qui structure leur mise en scène. Dans le premier cas, les types que nous avons proposés – le ravisseur, le faussaire, le voleur – laissent percevoir un regard critique insistant sur l'incapacité et le refus de l'aristocratie de s'adapter au nouveau siècle. Dans nos mystères urbains, le crime aristocratique signale le caractère anachronique de celui qui le commet. Dans la seconde catégorie, nos romans usent d'une stratégie ciblée visant à mettre en scène le crime au sein des professions qui lui sont, symboliquement, les plus fortement opposées (officier de justice, prêtre, médecin, policier). Ils font de la nature même des métiers une circonstance aggravante et une preuve de ce que la grande ville est entièrement gangrenée par le crime. Pour connoter ainsi ces professions, les narrateurs en construisent toujours, en négatif, une image idéalisée qui met en relief la dimension scandaleuse des gestes commis.

Certaines tendances s'imposent dans la mise en scène de la criminalité civilisée, au premier chef la nette dominance des crimes contre la propriété : exception faite des gestes du ravisseur, la criminalité civilisée est affaire d'argent, ses membres cherchent à s'enrichir en s'appropriant des biens ou en œuvrant à la réussite d'un comparse (le médecin criminel). Une seconde tendance, plus discrète mais aussi significative, est la présence d'une même logique dans la fictionnalisation de ces crimes : ils reposent tous sur un abus de confiance; les criminels profitent de leur rang et de leur savoir pour commettre leurs méfaits. Ils exploitent les caractéristiques qui devraient, selon le système de valeurs mis en place dans la fiction, faire d'eux des citoyens irréprochables, pour enfreindre la morale et les lois. C'est dire que la « forte prescription déontologique », selon l'expression que nous avons empruntée plus haut à Jacques Dubois²⁷⁵, s'applique tout aussi bien aux personnages qui incarnent la criminalité aristocratique qu'à ceux qui personnifient la criminalité professionnelle. L'insistance des narrateurs sur cette caractéristique n'est pas

275. Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 110.

anodine : le lecteur est conduit à en déduire que toutes les catégories sociales et professionnelles peuvent produire des criminels si celles qui y sont théoriquement les plus opposées le font. Le tableau de la ville criminelle – dans laquelle sévit donc une criminalité issue des classes sociales les plus basses comme les plus élevées – qu’offrent nos mystères urbains s’organise sur – et puise sa force dramatique dans – cette stratégie consistant à présenter le crime là où, selon les narrateurs, il devrait ne pas être. Nous pourrions voir une autre facette de cette stratégie en examinant comment nos romans mettent en scène le personnel féminin dans leur dramatisation de la ville criminelle.

Chapitre 5 La femme et le crime

Le crime au féminin est très proche des formes de criminalité que nous avons analysées dans nos deux chapitres précédents. Plusieurs criminelles sont issues des classes les plus démunies ou agissent dans les bas-fonds de la cité. D'autres proviennent des plus hautes sphères sociales et continuent d'y sévir en profitant des statuts les plus respectables. La femme criminelle peut donc relever tout autant de la criminalité exotique que de celle que nous avons qualifiée de civilisée. Cependant, il nous a paru pertinent d'aborder globalement le crime au féminin, dans toutes les classes sociales, parce que celui-ci ne peut être pensé de la même façon que sa contrepartie masculine.

Il importe de rappeler brièvement quelques faits connus. Au XIX^e siècle, la femme est – doit être – sous une tutelle constante. Cette situation n'est pas qu'une convention sociale : elle est fondée juridiquement dans le Code civil de 1804¹. Avant le mariage (ou en dehors de celui-ci), la femme est un individu de second rang soumis à la tutelle de ses parents; après la cérémonie, elle demeure juridiquement – et socialement – une « mineure » dont la conduite et les avoirs sont entièrement régis par son époux (le divorce est supprimé en 1816). Balzac, dans la *Physiologie du mariage*, écrit avec une pointe d'ironie ou de provocation que « [l]a femme est une propriété que l'on acquiert par contrat² ». L'union sert à créer des alliances entre les familles et permet souvent à l'homme d'arborer sa femme comme un simple objet d'apparat puisque « [l]a sociabilité du XIX^e siècle est masculine³ ». De plus, les revendications féminines qui accompagnent les révolutions de 1789, de 1830 et de 1848 sont éteintes par des « lois répressives [qui] mettent fin à ce[s]

1. Celui-ci est appelé le Code Napoléon à partir de 1807. Les chartes de 1814 et de 1830 ont rejeté cette appellation qui a été réintroduite en 1852.

2. Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. XI, p. 1 030.

3. Alain Corbin, « La prostituée », dans *Misérable et glorieuse : la femme du XIX^e siècle*, présenté par Jean-Paul Aron, Paris, Fayard, 1980, p. 48.

élan[s]⁴ ». Si une radicale différence est partout perceptible entre les sexes, une opposition essentielle existe également entre la femme idéalisée et confinée à l'intimité du domicile et la fille publique associée à tous les vices. Ces deux représentations, aussi extrêmes l'une que l'autre, sont intimement liées au crime dans nos mystères urbains.

Dans *Les Mohicans de Paris*, le credo de l'inspecteur Jackal est « Cherchez la femme » : il réduit chacune de ses enquêtes à la recherche de celle-ci parce qu'il est convaincu que, pour un policier, « [i]l y a une femme dans tout⁵ ». Si Jackal se montre péremptoire, nous remarquons que, dans nos romans, la dramatisation de la ville criminelle passe effectivement très souvent par la femme qui peut être associée au crime de multiples façons. Nous constatons toutefois qu'elle est toujours mise en scène dans son rapport à la séduction et relève de l'un des trois rôles suivants : la femme à séduire, qui est une proie pour les hommes, la femme séductrice, qui fait de la séduction une arme redoutable dont elle use sur les hommes, et la femme hors-séduction, que son apparence physique rapproche des hommes. En suivant cette répartition, nous pourrions traiter de la totalité du personnel romanesque féminin qui est associé au crime. Nous mettrons en évidence une caractéristique fondamentale de la fictionnalisation du sexe féminin au sein de notre corpus : la peur lancinante que l'emprise qu'exercent (ou que veulent exercer) sur celui-ci les personnages masculins ne soit menacée. Au moyen des personnages féminins, nos romans illustrent le détournement, le renversement et même l'absence de ce contrôle masculin par les tiers. Dans tous les cas, les conséquences sur l'ordre social se révèlent funestes.

4. Christine Guionnet et Erik Neveu, *Féminins/Masculins. Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, « U. Sociologie », 2004, p. 16.

5. *MoP*, p. 249. Le narrateur ajoute : « Toutes les fois que l'on venait lui dénoncer une conspiration, un assassinat, un vol, un enlèvement, une escalade, un sacrilège, un suicide, il ne faisait qu'une réponse : "Cherchez la femme !" On cherchait la femme, et, quand la femme était trouvée, il n'y avait plus à s'occuper de rien : le reste se trouvait tout seul » (*ibid.*, p. 252).

La femme à séduire

Dans nos mystères urbains, la criminalité s'incarne souvent dans les efforts d'un séducteur pour arriver à ses fins. Le personnage féminin n'échappe pas à la domination masculine mais celle-ci est dédoublée en une « bonne » et une « mauvaise » mainmise : la femme passe d'une subordination à la figure paternelle, conforme aux conventions sociales et morales que défendent les narrateurs, à celle de son séducteur, décrite comme pernicieuse et avilissante. De nombreuses femmes sont ainsi principalement décrites comme des proies : selon les narrateurs, être séduites est la principale menace qui les guette, la grande faute à éviter. Elles constituent ainsi des héritières directes de l'héroïne mélodramatique à propos de laquelle Elena Real pose le constat suivant : « Ce que le mélodrame met en scène c'est qu'une jeune fille n'a pas d'entité, ni d'identité propre⁶ ». Cette remarque s'applique aussi aux romans qui composent notre corpus parce que la femme à séduire est un personnage pour lequel les caractéristiques individuelles sont toujours secondaires à la nécessité de préserver son honneur.

En fait, l'influence du mélodrame sur nos mystères urbains est perceptible dans toutes les facettes de la mise en scène de la femme à séduire : celle-ci présente la plupart des caractéristiques de la victime mélodramatique, à commencer par l'innocence et par l'impuissance⁷. Les moyens employés pour les signaler dans le mélodrame s'appliquent également dans les romans que nous étudions. L'innocence apparaît dans la candeur, la pureté et la beauté souvent angélique de la victime mais également, selon Julia Przyboś, dans « [l]e ton franc de la voix, [la] pâleur

6. Elena Real, « Héros / héroïne : formes et expression de la souffrance dans le mélodrame », dans Angels Santa (dir.), *Douleurs, souffrances et peines*, Lleida, Éditions de l'Université de Lleida, « L'Ull critic », 2003, p. 45. Elena Real poursuit ainsi : « [E]lle appartient, corps et âme, au Père. Elle est coupable d'avoir transgressé la loi du Père, d'avoir dérobé son corps – un corps qui ne lui appartient pas – au père ».

7. Marie-Pierre Le Hir décrit « l'héroïne [comme une] victime innocente et impuissante par définition » (*Le Romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins, « Purdue University Monographs in Romance Languages », n° 42, 1992, p. 25).

excessive, les pleurs et le désespoir⁸ ». D'ailleurs, « [p]our qui sait les reconnaître, les sanglots et les cris désespérés sont autant de marques d'innocence et de vertu. La force et la spontanéité de l'expression répondent ici de leur sincérité⁹ ». Julia Przyboś insiste sur un élément capital puisque la femme à séduire pleure abondamment dans le mélodrame et dans nos mystères urbains. Jeune, sans expérience et imparfaitement intégrée à la société¹⁰, elle est marginalisée et son isolement renforce sa vulnérabilité¹¹. Ces caractéristiques sont bien celles des trois catégories dans lesquelles nous nous proposons de répartir le personnel féminin à séduire : la jeune femme malheureuse et persécutée, la prostituée vertueuse et l'épouse du bagnard.

La jeune femme malheureuse et persécutée

La littérature ne manque pas de personnages dont les souffrances ont fait de véritables types dépassant les œuvres qui les ont mis en scène. Nous avons déjà évoqué le roman *Lettres anglaises ou Histoire de Miss Clarisse Harlowe* (1747-1748) de Samuel Richardson (1689-1761) qui raconte les efforts du personnage éponyme pour résister aux machinations de Lovelace. Ayant offert l'archétype du schéma actantiel triangulaire de la persécution, cette œuvre influence profondément la construction du roman gothique, celle du mélodrame et celle du roman de mœurs sous la monarchie de Juillet. La figure de la jeune femme malheureuse et persécutée, incarnée de façon exemplaire par Clarisse Harlowe, est très présente dans chacun de ces trois genres. Pour en mieux cerner les caractéristiques, examinons conjointement un cas emblématique tiré de chacune de ces traditions : Émilie de Saint-Aubert des *Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe (1794), Cœlina du mélodrame *Cœlina ou l'Enfant du mystère* (1800) de Guilbert de Pixérécourt et Mathilde, du roman

8. Julia Przyboś, *L'Entreprise mélodramatique*, Paris, Corti, 1987, p. 71.

9. *Ibid.*, p. 88.

10. « D'autre part, toutes les victimes de mélodrame partagent une autre caractéristique. Elles vivent en marge des structures familiales et sociales et ne sauraient pleinement s'intégrer à la communauté qui ne leur réserve pas de place dans la hiérarchie. Ainsi, à l'âge précoce ou avancé et au manque d'expérience ou de défense des victimes s'ajoute leur position liminaire » (*ibid.*, p. 87).

11. *Ibid.*, p. 128.

éponyme d'Eugène Sue (1840-1841). Les différences génériques rendront les similitudes d'autant plus significatives.

Ces personnages sont de jeunes et jolies femmes¹², en situation de vulnérabilité ou d'impuissance dès les premiers chapitres puisqu'elles perdent (ou ont perdu, dans le cas de Cœlina) leur famille immédiate¹³. Héritière d'une fortune considérable, chacune se différencie des personnages qui l'entourent par sa pureté de cœur. Dans *Les Mystères d'Udolphe*, Émilie se distingue en résistant à la curiosité – défaut auquel succombent si souvent les héroïnes romanesques – et brûle les papiers de son père sans les lire : « Écartons une tentation qui me rendrait coupable, puisque je me sens assez de force pour résister¹⁴ ». Mathilde est tout aussi incorruptible (et, en tant que narratrice, fait preuve de modestie dans l'énumération de ses qualités¹⁵) tandis que Cœlina se montre spontanément généreuse et charitable envers un malheureux qui est hébergé par son oncle et dont elle ne sait rien¹⁶.

En vertu de leur statut d'orpheline, chacune se retrouve à la charge d'un membre de sa famille élargie. Cœlina est élevée par un personnage, naïf et bon, qui croit être son oncle tandis qu'Émilie et Mathilde sont confiées à une tante injuste et cruelle. Ces deux marâtres, qui reprochent aux jeunes filles de ressembler à leurs

12. Le narrateur des *Mystères d'Udolphe* signale qu'Émilie « avait [l]a taille élégante, [d]es traits délicats [,] des yeux bleus, tendres et doux; mais quelque beaux que fussent ses traits, c'était surtout l'expression de sa physionomie, mobile comme les objets dont elle était affectée, qui donnait à sa figure un charme irrésistible » (Ann Radcliffe, *Les Mystères d'Udolphe*, traduction de Victorine de Chastenay, revue par Maurice Lévy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001 [1^{re} éd. : 1794], p. 55). Dans *Mathilde*, la jeune fille se décrit ainsi : « Il y a maintenant dix ans de cela environ; j'étais dans toute la fleur de mes jeunes années, coiffée en bandeau, mes cheveux blonds ornés d'une branche de bruyères roses [...]. J'avais la taille très mince » (Eugène Sue, *Mathilde, mémoires d'une jeune femme*, Paris, Gosselin, 1845, t. I, pp. 220-221). Enfin, Cœlina est « charmante » (René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Cœlina ou l'Enfant du mystère*, drame en trois actes, en prose et à grand spectacle, Paris, Au théâtre 1803 [1^{re} éd. : 1800], p. 14; acte I, scène 7).

13. Émilie perd successivement ses frères, sa mère et son père (Ann Radcliffe, *op. cit.*, p. 54, p. 69 et p. 147) et Mathilde voit ses deux parents mourir en un an (Eugène Sue, *op. cit.*, t. I, p. 108).

14. Ann Radcliffe, *op. cit.*, p. 172. De plus, le narrateur rappelle souvent ses vertus lorsque sa tante l'accuse injustement, rehaussant du même coup son innocence aux yeux du lecteur (*ibid.*, pp. 178-179).

15. Eugène Sue, *op. cit.*, t. I, pp. 179-188.

16. René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *op. cit.*, p. 7; acte I, scène 3.

parents¹⁷, agissent en toute impunité. À propos de la tante d'Émilie, le narrateur affirme que « [l'] amour du pouvoir était sa passion dominante. Elle savait bien qu'elle la satisferait en prenant une jeune orpheline qui ne pourrait appeler de ses arrêts¹⁸ ». En plus des vexations quotidiennes (la tante de Mathilde s'amuse de la terreur qu'elle inspire à sa jeune nièce¹⁹), chacune de ces deux marâtres cherche à imposer à sa victime un mariage qui va contre ses inclinations. La tante d'Émilie s'oppose à l'union de celle-ci avec le chevalier de Valancourt pour l'obliger à choisir un parti plus riche²⁰ tandis que celle de Mathilde veut satisfaire sa cruauté en la mariant avec un joueur effréné²¹. Cœlina est aussi confrontée à un péril semblable : le traître du mélodrame, Truguelin, veut qu'elle épouse son fils pour s'approprier sa fortune. Nos orphelines sont donc, de plus, persécutées par un homme cruel. Si les efforts de Truguelin demeurent infructueux, Mathilde épouse un vicomte volage et égoïste dont elle doit subir les excès, en plus d'être la victime de la vengeance du diabolique Lugarto. Émilie, elle, est enlevée et séquestrée par Montoni, un noble désargenté et criminel qui a épousé sa tante. Aucune des trois ne trouve protection ou bonheur au sein du milieu familial avant le dénouement de l'intrigue.

L'ensemble des malheurs de ces trois jeunes femmes persécutées (séquestration, isolement, mauvais traitements, etc.) et la similitude entre leurs parcours apparaissent nettement. Il ne faut pas y voir simplement une reprise par Sue du canevas employé par Pixérécourt qui aurait lui-même profité des malheurs

17. Tout en ressemblant physiquement à sa mère, Émilie est, selon sa tante, comme son père, naïve et incapable de bien juger les individus : « Vous me paraissez tout comme votre père... et certes il aurait été bien heureux pour lui, le pauvre homme, qu'il eût été d'un caractère différent » (Ann Radcliffe, *op. cit.*, p. 178). Mathilde résume ainsi sa situation : « Je ressemblais trait pour trait à ma mère. Oubliant que j'étais l'enfant de son frère bien-aimé, ma tante ne voyait en moi que la fille d'une femme qu'elle avait abhorrée; je devais aussi hériter de son aversion pour ma mère » (Eugène Sue, *op. cit.*, t. I, pp. 108-109).

18. Ann Radcliffe, *op. cit.*, p. 182.

19. « J'ai su plus tard (et la conduite de mademoiselle de Maran [la tante de Mathilde] ne m'a que trop prouvé son aversion) que ce n'était pas par tendresse, mais pour s'amuser de ma frayeur qu'elle me faisait subir son baiser de chaque matin » (*ibid.*, t. I, p. 114).

20. Ann Radcliffe, *op. cit.*, p. 219.

21. La tante de Mathilde décrit ainsi sa volonté : « Je suis vieille, d'une mauvaise santé; je ne voudrais pas mourir sans voir ma chère nièce mariée... et surtout mariée comme je le désire... » (Eugène Sue, *op. cit.*, t. I, p. 201).

décrits par Radcliffe. Au-delà de cette dimension intertextuelle bien réelle entre le mélodrame et le roman gothique, remarquons que Radcliffe et Sue font référence au conte de fées qui contient plusieurs marâtres célèbres (par exemple la belle-mère de Cendrillon). La romancière gothique, le dramaturge et le romancier de mœurs s'inscrivent dans une dimension ethnologique de longue durée en recontextualisant ce personnage convenu du répertoire folklorique.

Sous la monarchie de Juillet, le cliché topique de la jeune femme malheureuse et persécutée est rarement évoqué sans ironie. Ainsi, un rédacteur en chef mis en scène dans *Jérôme Paturot* fait de la « jeune femme malheureuse et persécutée²² » l'un des ingrédients que le feuilletoniste doit invariablement utiliser. Le syntagme « Ô femmes innocentes, malheureuses et persécutées²³ » apparaît aussi dans *Le Père Goriot* dans la bouche de Vautrin qui cite une « parodie de mélodrame²⁴ ». De même, la transformation que lui fait subir Balzac dans le titre de son article « Le champion du notaire innocent, malheureux et persécuté », publié le 12 octobre 1839 dans le *Journal de Paris* durant le procès de Sébastien Peytel, marque bien le caractère figé qu'a pris la formule. Bien qu'elle soit absente de nos mystères urbains – qui usent toutefois à profusion des épithètes qu'elle comporte –, cette formule s'applique parfaitement à plusieurs personnages féminins. Nos romans évitent le cliché langagier « femme malheureuse et persécutée » mais exploitent abondamment le cliché topique que cette formule désigne.

En effet, chacun de nos mystères urbains propose au moins un personnage féminin tourmenté et digne de compassion par sa grandeur et sa résignation à travers de terribles malheurs. Ces jeunes femmes suscitent l'admiration parce qu'elles ne

22. Louis Reybaud, *Jérôme Paturot. A la recherche d'une position sociale*, Paris, Belin, « Temps présents », 1997 [1^{re} éd. : 1842-1843], p. 100; déjà cité dans la section « L' "invention" » du roman-feuilleton » de notre chapitre 1.

23. Honoré de Balzac, *op. cit.*, t. III, p. 84.

24. *Ibid.*, t. III, p. 1 245, note 3 de la p. 84. L'éditeur fournit les précisions suivantes : « Citation d'une parodie de mélodrame. Il s'agit de *La Femme innocente, malheureuse et persécutée ou l'Époux crédule et barbare* de Balisson de Rougemont [1781-1840]. Cette pantomime en quatre actes créée en 1811, avait été reprise à l'Odéon en février 1832 ».

faiblissent jamais; elles sont tourmentées précisément en raison de leur résistance qui finit par prévaloir : « [E]nlevée, parfois torturée, jamais violée, la Jeune fille arrive au dénouement *virgo intacta*²⁵ ». Celui-ci consiste généralement en un mariage heureux. Peu nombreuses au sein de chaque œuvre – afin de concentrer et de renforcer les effets dramatiques –, les jeunes femmes malheureuses et persécutées sont des personnages secondaires, contrairement aux héroïnes principales que sont Émilie, Cœlina et Mathilde. Elles jouent cependant un rôle important et les narrateurs ne font pas preuve à leur égard de l'ironie qui accompagne généralement cette figure sous la monarchie de Juillet. Ils tentent plutôt d'atténuer (voire de désamorcer) la distanciation ironique en recontextualisant ce cliché au moyen d'une modernisation des persécutions mises en scène. Prenons par exemple le cas d'Anna, des *Mystères de Londres* : jeune et jolie orpheline (elle a perdu sa mère, et son père l'a placée chez sa tante), elle est enlevée *pour* le comte de White Manor qui veut satisfaire avec elle ses goûts libertins (mais elle parvient à préserver sa virginité). Cependant, contrairement aux persécuteurs des romans que nous avons étudiés, qui exécutent le rapt eux-mêmes ou mandatent les bandits qu'ils commandent, White Manor confie cette tâche à son « intendant²⁶ », qui recrute à son tour un criminel exotique faisant lui-même affaire avec une hôtellerie spécialisée dans ce type de délit. Dans chacune de ces sous-traitances, les intervenants gèrent la requête comme une transaction anodine : l'enlèvement devient une pratique commerciale banale dans l'économie criminelle urbaine. Le narrateur cherche d'ailleurs à en convaincre le lecteur et la décrit comme une « infernale industrie²⁷ » très répandue dans la ville moderne qu'il dévoile.

Le narrateur des *Mystères de Paris* offre également une recontextualisation du cliché topique de la jeune fille malheureuse et persécutée lorsqu'il met en scène les tourments de Clémence d'Orbigny. Celle-ci devient, à la mort de sa mère, la

25. Anne Ubersfeld, « Les bons et le méchant », *Revue des sciences humaines*, n° 162, 1976, p. 197. Dans nos mystères urbains, seule Louise Morel des *Mystères de Paris* est violée; comme Lovelace, le notaire Jacques Ferrand use d'une potion somnifère pour arriver à ses fins (*MysP*, pp. 506-508).

26. *MysL*, t. I, p. 169.

27. *Ibid.*, t. I, p. 235. Voir également t. I, p. 230.

victime de la nouvelle épouse de son père; son caractère doux et sa beauté attirent les meilleurs prétendants mais sa belle-mère, comme la tante de Mathilde, organise un mariage pour la priver de la fortune familiale et choisit un épileptique pour qu'elle soit malheureuse²⁸. Le narrateur intègre à son récit certains éléments que l'on peut considérer comme « modernes » (ainsi le diagnostic de l'épilepsie). Il cherche à minimiser la distanciation ironique que peut susciter Clémence dans le rôle de la jeune femme malheureuse et persécutée en inscrivant ses tourments dans un contexte contemporain. Cette dynamique (préserver l'efficacité du cliché en modernisant le persécuteur) est peut-être plus explicite encore dans le roman de Dumas.

En effet, *Les Mohicans de Paris* est, de toutes les œuvres qui composent notre corpus, celle qui présente le plus de personnages incarnant le cliché topique que nous étudions. Les plus importants sont Régina, Mina et Rose-de-Noël. Elles sont toutes trois de jeunes et jolies orphelines – si Régina ne perd ses parents qu'à la fin du roman, elle est bel et bien seule en raison de la réclusion dans laquelle vit sa mère – qui doivent hériter d'une fortune considérable. Le narrateur insiste particulièrement sur leur innocence et leur pureté (Mina, par exemple est décrite comme « une âme chaste dans un corps vierge²⁹ »), et sur le fait que chacune vit un amour contrarié. Il introduit cependant quelques variations entre elles : deux (Régina et Mina) sont persécutées par un séducteur immoral, deux sont enlevées (Mina et Rose-de-Noël), et deux sont placées sous l'autorité d'une marâtre (Régina et Rose-de-Noël). S'il évite ainsi de lasser le lecteur en répétant le même schéma narratif, le narrateur propose bien trois incarnations du cliché topique de la jeune femme malheureuse et persécutée.

28. « Mme Roland [la belle-mère de Clémence] aussi m'embrassa, je ne pouvais devant tout le monde me dérober à cette nouvelle hypocrisie; de sa main sèche et blanche, elle me serra la main à me faire mal et me dit à l'oreille d'une voix doucereusement perfide ces paroles que je n'oublierai jamais : "Songez quelquefois à moi au milieu de votre bonheur, car c'est moi qui fais votre mariage" » (*MysP*, pp. 407-408).

29. *MoP*, p. 157.

Comme dans *Les Mystères de Londres* et dans *Les Mystères de Paris*, le narrateur des *Mohicans de Paris* recontextualise le cliché au moyen des persécuteurs. Ainsi, la marâtre de Régina n'est pas une femme cruelle et autoritaire mais une dévote naïve qui ne tourmente sa nièce que parce qu'elle est manipulée par des prêtres peu scrupuleux et dénués de spiritualité et par son fils, un politicien véreux qui cherche à profiter du contexte sociopolitique de 1827 pour parvenir au pouvoir. Régina souffre donc parce qu'elle est au cœur d'affrontements explicitement inscrits dans la fin de la Seconde Restauration. Ce contraste entre l'atemporalité – ou la temporalité imaginaire – du conte de fées et le caractère résolument moderne du persécuteur affecte aussi Mina et Rose-de-Noël. La première n'est pas retenue par un cruel aristocrate aidé par une troupe de bandits; son ravisseur, familier avec le Code pénal, la menace simplement de déclencher des poursuites judiciaires contre son amant si elle cherche à s'évader. Rose-de-Noël, elle, n'est pas enlevée par des hors-la-loi mais par la police, qui veut l'empêcher de témoigner dans un procès contre un conspirateur bonapartiste.

Malgré son utilisation abondante dans la littérature, le cliché topique de la jeune femme malheureuse et persécutée possède toujours une forte charge dramatique. Il parvient à susciter des réactions émotives chez le lecteur, sans doute parce qu'il convoque un imaginaire lié à l'enfance et aux premières représentations que le lecteur a pu se faire de la nature humaine. Cette proximité, de même que la recontextualisation effectuée par les narrateurs, pourraient expliquer que l'efficacité du cliché de la jeune femme malheureuse et persécutée ne semble pas décliner avec le temps et ce, malgré l'ironie qu'il peut susciter. Que le caractère convenu d'une formule n'entraîne pas nécessairement une perte de rentabilité narrative n'est pas propre à ce cliché. On constate le même phénomène à propos d'une autre figure de femme à séduire que nos mystères urbains ont abondamment investie et façonnée : la prostituée vertueuse.

La prostituée vertueuse

Afin de bien orienter notre approche de ce second cliché topique, il nous faut rappeler deux faits importants à propos de la prostitution en France au XIX^e siècle. D'abord, selon Jann Matlock, elle constitue un « enjeu crucial – sinon l'enjeu social par excellence – dans les premières années de la monarchie de Juillet³⁰ ». L'abondance de travaux visant à décrire, comprendre et contrôler les prostituées semble appuyer cette hypothèse³¹. L'importance accordée à ces objectifs augmente à mesure que le « péril vénérien³² » se retrouve au cœur des préoccupations médicales. Ensuite, selon Alain Corbin, « [c]omme le crime, la prostitution forme une contre-société souterraine, un soubassement social qui constitue une menace tout à la fois morale, sociale, sanitaire et politique³³ ». La prostitution est ainsi un « mystère » de la ville, fascinant et effrayant, et celles qui la pratiquent sont le plus souvent associées à la criminalité des bas-fonds (que nous avons appelée exotique).

Il ne faut donc pas se surprendre de ce que la littérature, particulièrement le roman, accorde une large place au phénomène de la prostitution. En effet, plusieurs œuvres font de ce métier un fléau et proposent simultanément des personnages qui, au lieu d'être peints comme des êtres infâmes, ne présentent pas les marques de la flétrissure – physique et surtout morale – typiquement associées à cette profession. Il s'agit d'un véritable renversement : la prostituée vertueuse est moins une criminelle qu'une victime de sa condition. Marc Angenot la présente en soulignant qu'elle

30. « Prostitution had become a central issue – if not *the* social issue – by the early years of the July Monarchy » (Jann Matlock, *Scenes of Seduction : Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-Century France*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 22; nous traduisons).

31. Par exemple *Les Filles publiques de Paris et la police qui les régit* (Paris – Leipzig, Desforges, 1839) de F.-F.-A. Béraud ou *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale de l'administration* (Paris, J.-B. Baillière, 1836) d'Alexandre-Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet (1790-1836). L'ouvrage de Parent-Duchâtelet a fait l'objet d'une réédition partielle (*La Prostitution à Paris au XIX^e siècle*, texte présenté et annoté par Alain Corbin, édition abrégée, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 1981) que nous utilisons comme édition de référence.

32. Alain Corbin, *loc. cit.*, dans *Misérable et glorieuse*, *op. cit.*, p. 47.

33. Alain Corbin, *Les Filles de noce : misère sexuelle et prostitution (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, Aubier Montaigne, « Historique », 1978, pp. 17-18.

manifeste [l'] intolérable contradiction entre une nature chaste et tendre et l'infamie d'une condition dont elle ne peut s'affranchir. Elle [...] intériorise la condamnation hypocrite que la société fait peser sur elle³⁴.

Plusieurs œuvres du second tiers du XIX^e siècle aujourd'hui parfaitement reconnues par l'institution littéraire mettent en scène des prostituées vertueuses. Au théâtre, on pense à la Marion de Lorme de la pièce éponyme de Victor Hugo (1831³⁵) et, pour le roman, à Marguerite Gautier de *La Dame aux Camélias* (1848) d'Alexandre Dumas fils³⁶, à Esther Gobseck de *Splendeurs et misères des courtisanes* (1844-1847) de Balzac, à Fantine des *Misérables* (1862) d'Hugo. Au-delà des différences de classe (Fantine n'évolue pas dans les mêmes sphères sociales que les autres qui sont des courtisanes) se dessine le modèle d'une femme exerçant un métier infâme mais dont l'âme n'est pas totalement pervertie : ces œuvres leur attribuent des sentiments élevés au moyen de gestes nobles, généralement un grand sacrifice fait au nom de l'amour³⁷. À la même époque, nos mystères urbains contribuent aussi abondamment à ce cliché topique.

Les romans qui composent notre corpus orientent cependant d'une façon différente le cliché de la prostituée vertueuse. La mise en scène du cas exemplaire et fort célèbre de Fleur-de-Marie des *Mystères de Paris* le montre bien. Après avoir écouté son histoire dans un tapis-franc, le héros conclut que « [l]a misère, l'abandon, plus que ses mauvais penchants, [o]nt perdu cette misérable jeune fille³⁸ ». Son récit a pour objectif d'amener le lecteur à partager ce constat : l'énumération de ses malheurs (tortures physiques et psychologiques, emprisonnement, pauvreté) veut excuser sa dégradation. Ce schéma (l'accumulation d'événements et de mauvaises influences menant, après une résistance héroïque, à la dégradation d'une jeune fille

34. Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1975, p. 79.

35. Écrite en 1829, elle est d'abord présentée au Théâtre-Français mais est interdite par la censure. Elle est représentée pour la première fois au théâtre de la Porte Saint-Martin le 11 août 1831.

36. Ce roman a été adapté pour la scène par son auteur. La pièce a été représentée pour la première fois au théâtre du Vaudeville le 2 février 1852.

37. Marion vend son corps pour sauver Didier, l'homme qu'elle aime, Esther fait de même pour Lucien, Marguerite renonce à Armand par amour pour lui tandis que Fantine se livre à tous les sacrifices afin d'envoyer de l'argent pour sa fille suite aux demandes incessantes des Thénardier.

38. *MysP*, p. 59.

pure mais désespérée) est récurrent dans nos romans. Par exemple, Régine dans *Les Mystères du Palais-Royal* et Félicité Beauperthuis dans *Les Vrais Mystères de Paris* veulent toutes deux demeurer honorables mais finissent par se prostituer pour éviter de mourir de faim³⁹. Contrairement aux œuvres évoquées plus haut, nos mystères urbains insistent sur la série d'événements menant à la dégradation et non sur le sacrifice de la prostituée destiné à susciter l'empathie du lecteur. C'est d'une autre manière qu'elles méritent le qualificatif « vertueuses ».

Les narrateurs soulignent le fait que nos prostituées conservent un reste de pudeur qui contraste avec leur condition. Ils s'abstiennent le plus souvent de décrire l'exercice de leur profession et, surtout, cherchent systématiquement à illustrer, au moyen de différents traits, une délicatesse tout aussi inattendue que significative chez ces jeunes femmes. Les narrateurs soulignent par exemple qu'elles abusent de l'alcool; ils reprennent ainsi un trait des prostituées, attesté par les hygiénistes (Alexandre Parent-Duchâtelet souligne « leur amour pour le vin et les liqueurs fortes⁴⁰ »), pour en faire le symptôme d'un reste de vertu qui les empêche d'accepter leur dégradation avec désinvolture. Le narrateur des *Mystères du Palais-Royal* souligne qu'une vie désordonnée, marquée par la consommation de boissons fortes, « était deven[ue] pour Régine une nécessité; la pauvre fille n'osant s'interroger, cherchait à s'étourdir par tous les moyens possibles⁴¹ ». De même, Fleur-de-Marie et Félicité doivent s'enivrer pour être en mesure de raconter leur histoire⁴². Elles sont

39. « J'errai toute la journée dans les rues de Paris. La nuit vint. Il faisait froid. Mes dents claquaient les unes contre les autres. Je n'avais rien pris depuis la veille. Je m'arrêtai près d'une borne, dans une rue que je ne connaissais pas, et je pleurai. La pluie tombait sur moi sans que j'y fisse attention. Une vieille femme, abritée sous un mauvais parapluie vert, s'approcha de moi. [...] La vieille et la dame, à laquelle elle venait de me présenter, parurent charmées de ma docilité. La vieille, avant de me quitter, voulut absolument m'embrasser. – Vous êtes bien jeune, me dit-elle, mais soyez tranquille ! On vous formera. Vous êtes ici à une bonne école. Je ne comprenais pas alors l'horrible sens qu'elle attachait à ses paroles » (*VMysP*, t. I, pp. 326-328; Savant, pp. 86-87).

40. Alexandre Parent-Duchâtelet, *op. cit.*, p. 104.

41. *MysPR*, t. I, p. 90.

42. « – A boire, Chourineur, dit brusquement Fleur-de-Marie après un assez long silence; et elle tendit son verre. Non, pas de vin, de l'eau-de-vie... C'est plus fort, dit-elle de sa voix douce, en écartant le broc de vin que le Chourineur approchait de son verre. [...] C'est dommage que l'eau-de-vie soit si mauvaise à boire, car ça étourdit bien, dit Fleur-de-Marie en remettant son verre sur la table après avoir bu avec autant de répugnance que de dégoût » (*MysP*, p. 59). « Félicité hésita quelques minutes avant de se déterminer à prendre la parole; mais Salvador lui ayant versé un verre de vin de

présentées comme « vertueuses » par les narrateurs qui insistent sur le fait qu'elles sont dignes de l'empathie du lecteur : conscientes de leur flétrissure, elles ne se complaisent pas dans le vice. En fait, nos mystères urbains en font d'abord les victimes d'une situation financière précaire et des pulsions sexuelles des hommes. La prostituée vertueuse partage donc plusieurs caractéristiques avec la jeune femme malheureuse et persécutée : elle n'a pas préservé son honneur mais les narrateurs lui attribuent néanmoins une élévation morale digne des personnages que nous avons rencontrés dans la section précédente.

Malgré cette pureté morale, les prostituées vertueuses de nos mystères urbains demeurent irrémédiablement souillées, comme en témoigne la fin tragique qui clôt toujours leur programme narratif. Si le destin de Régine nous demeure inconnu⁴³, Fleur-de-Marie meurt de tristesse, fanée par son passé alors qu'un monde de bonheur est à sa portée et Félicité, elle, s'éteint dans la solitude et l'indifférence (son corps est « porté à la salle de dissection⁴⁴ »). Leur mort pathétique permet de réconcilier ces personnages avec la morale collective de l'époque. En effet, si ces prostituées vertueuses étaient très populaires auprès des lecteurs⁴⁵, leur vertu posait problème en ce qu'elle pouvait excuser une conduite jugée infâmante et rejetée en bloc par la société bourgeoise. Ce conflit apparaît de façon très nette dans les observations de certains critiques à l'égard de Fleur-de-Marie. Par exemple, Alfred Nettement, s'adressant à une « femme du monde » dans ses *Études sur le feuilleton-roman*, en dit ceci :

[J]e prévois avec peine que vous allez vous trouver un peu dépaycée et un peu empêchée auprès de l'héroïne des *Mystères de Paris*. Loin d'ici, Richardson, avec votre fière Clarisse qui fit verser tant de larmes à l'Angleterre, et dont la volonté toujours pure et innocente résista à Lovelace, alors même qu'à l'aide d'un breuvage léthargique il eut réussi

Champagne qu'elle but lentement : – C'est une bien bonne chose que le vin de Champagne, dit-elle; lorsque l'on a bu quelques rasades de ce vin généreux, tous les événements de la vie nous apparaissent couleur de rose » (*VMysP*, t. I, pp. 318-319).

43. Rappelons que *Les Mystères du Palais-Royal* n'a jamais été achevé.

44. *VMysP*, t. VII, p. 338; Savant, p. 407.

45. En témoignent par exemple la place prépondérante qu'occupe Fleur-de-Marie dans les publicités pour l'édition illustrée des *Mystères de Paris* publiée par Charles Gosselin en 1843-1844 et le quadrille nommé en son honneur (voir la section « Un succès médiatique » de notre chapitre 1).

à lui faire une mortelle injure ! Loin d'ici, Fielding, qui, avant d'introduire votre Sophie sur la scène, la couronnez de beauté, de virginité et de poésie, et demandez aux rayons du soleil de se voiler, aux vents de souffler plus doucement pour ne pas ternir la blanche idole de vos rêves⁴⁶.

Cette critique pourrait porter sur Régine ou sur Félicité. La difficulté réside ici dans le contraste entre les vertus traditionnellement attribuées à l'héroïne – la noblesse, de cœur et parfois de sang, la grâce, la dignité, l'honnêteté – et la dégradation de la prostitution et des bas-fonds⁴⁷. Alfred Nettement s'indigne explicitement d'avoir à comparer Fleur-de-Marie aux grandes héroïnes littéraires. C'est la réunion de traits considérés – souhaités ? – incompatibles qui pose problème (fille de sang royal et prostituée, femme pudique et dégradée). Pour le dire autrement, nombreux sont ceux, parmi les contemporains de nos romanciers, qui n'acceptent pas aisément que la souillure la plus terrible n'ait pas flétri totalement ces personnages. L'association du plus élevé et du plus avili est également au cœur de la construction du type de l'épouse du bagnard.

L'épouse du bagnard

Plusieurs des narrateurs de nos mystères urbains proposent des mariages entre une femme pure et un homme dont celle-ci ne connaît pas la véritable nature et qui s'avère un criminel qui a été ou qui sera envoyé au bagne. L'infamie et la déchéance de celui-ci entraînent malheurs et souffrances pour son épouse. Si ce type de personnage ne nous semble ni assez répandu ni suffisamment figé pour y voir un véritable cliché topique sous la monarchie de Juillet, il n'est cependant pas inédit.

46. Alfred Nettement, *Études sur le feuilleton-roman*, Paris, Perrodil, 1845-1846, t. I, p. 252.

47. Les romanciers ne font pas, sur ce point, une œuvre absolument inédite : Alexandre Parent-Duchâtelet a déjà, en 1836, souligné qu'il subsiste chez de nombreuses prostituées des « vestiges » de pudeur (*op. cit.*, p. 95). Étudiant les conclusions de cet hygiéniste, Alain Corbin remarque de plus que celui-ci a répertorié chez les prostituées plusieurs des « qualités qui sont celles d'épouses honnêtes et de mères pieuses mais dont le genre de vie abject que mènent les filles a gêné l'épanouissement » (Alain Corbin, *Les Filles de noce*, *op. cit.*, pp. 22-23). La portée considérable des travaux de Parent-Duchâtelet, qui est fréquemment évoqué dans la littérature – par exemple, le narrateur de *La Vieille fille* (1836) de Balzac y fait allusion (*op. cit.*, t. IV, p. 845) – permet de penser qu'il existe à l'époque qui nous occupe un discours nuancé à propos de l'évaluation morale des prostituées.

Pensons par exemple à Antonia dans *Jean Sbogar* (1818) de Charles Nodier (1780-1844) qui s'éprend d'un mystérieux individu nommé Lothario qui n'est autre que le voleur Jean Sbogar. Amoureux de la jeune femme, il jure de ne pas donner suite à sa passion en raison de l'infamie de ses activités. Lorsqu'il brise son serment, il s'écrit : « Profanation ou sacrilège ! [...] Tu es ma maîtresse et ma femme, et que le monde périclisse maintenant⁴⁸ ». De façon similaire, Balzac raconte l'amour d'une jeune fille pure pour un corsaire dans *Les Deux Rencontres* (1831⁴⁹). En partageant la vie d'un meurtrier, celle-ci vit hors des lois mais elle est heureuse tandis que sa famille accumule les revers⁵⁰. Si ces exemples ne mettent pas en scène des bagnards, ils présentent bien le même scénario que celui que nous observerons dans nos romans : une femme innocente qui doit « boir[e] la honte » de son mari, selon les mots de l'un de ces forçats⁵¹.

Mme Georges, dans *Les Mystères de Paris*, Valentine, dans *Les Mendiants de Paris*, et Lucie et Laure, dans *Les Vrais Mystères de Paris*, subissent l'infamie d'avoir épousé un bagnard. Elles ont toutes une conduite irréprochable et une résignation héroïque malgré la honte de voir leur nom associé à la prison et les tourments que leur font subir leurs maris : l'époux de Mme Georges la vole et enlève son fils pour la forcer à lui fournir de l'argent⁵²; Salvador dérobe les derniers bijoux de Lucie après avoir dissipé sa fortune; Laure est rongée d'angoisse à l'idée que son mari, qui s'est évadé après avoir été emprisonné suite à un complot, puisse de nouveau être arrêté; Valentine, dépouillée de ses biens par son époux, ne peut supporter qu'il subisse la peine capitale et devient une criminelle pour le faire évader.

48. Charles Nodier, *Jean Sbogar*, Paris, France-Empire, « La bibliothèque oubliée », 1980, p. 185.

49. Cette nouvelle, parue les 23 et 30 janvier 1831 dans la *Revue de Paris*, est devenue par la suite un chapitre de *La Femme de trente ans* (1832). Nous trouvons un schéma analogue dans *Annette et le criminel*, publié en 1824 sous le pseudonyme d'Horace de Saint-Aubin puis en 1836 sous le titre d'*Argow le pirate* dans *Œuvres complètes* d'Horace de Saint-Aubin.

50. Honoré de Balzac, *La Femme de trente ans*, op. cit., t. III, pp. 1 179-1 180.

51. *MysP*, p. 118. Il s'agit du Maître d'école, époux de Mme Georges.

52. « J'ai emporté ton enfant parce que tu l'aimes, et que c'est un moyen de te forcer de m'envoyer de l'argent » (*ibid.*, p. 118).

Les narrateurs dotent le plus souvent le type de l'épouse du bagnard d'un manque de clairvoyance lors de la préparation de son mariage. Valentine ne connaît pas le secret qui hante le passé d'Herman, Mme Georges a été la victime d'un « scélérat hypocrite auquel d'aveugles parents l'avaient mariée⁵³ » et Lucie est poussée à accepter la demande en mariage de Salvador par son entourage naïf. Seule Laure se singularise parmi ces personnages féminins parce qu'elle s'unit à Servigny en connaissant parfaitement son passé. Malgré ces tromperies, hormis Mme Georges, l'épouse du bagnard aime profondément son époux, même après avoir commencé à découvrir son infamie.

La déchéance du bagnard correspond pour son épouse à une mise à l'écart de la société puisque les gestes de son mari déshonorent son nom et la plongent dans la pauvreté. Si elle peut être heureuse à la fin du roman, elle finit tout de même par « s'exiler » : Valentine et Herman recommencent leur vie en Amérique, Lucie quitte la haute société parisienne où elle brillait pour vivre recluse auprès de quelques amis et Mme Georges, bien que protégée par le surhomme Rodolphe, change de nom et cache son passé. La sanction finale du programme narratif de ces femmes n'est donc jamais totalement heureuse : « Victimes de leur cœur, elles sont coupables de leur faute et doivent la racheter par la souffrance; leur martyre est le prix à payer pour la rédemption⁵⁴ ». Ici encore, seule Laure fait exception : elle parvient à réintégrer la société et à réhabiliter son mari grâce aux richesses presque illimitées que celui-ci s'est procurées au fil d'un parcours qui est en soi un cliché littéraire au XIX^e siècle, c'est-à-dire lors d'un long périple en Inde⁵⁵.

53. *MysP*, p. 113.

54. Ellen Constans, « Victime et martyre ! Héroïne ? La Figure féminine dans le roman de la victime (1875-1914) », dans Angels Santa (dir.), *op. cit.*, p. 29.

55. On pense par exemple aux parcours de Rio Santo dans *Les Mystères de Londres*, du général Lebastard de Prémont dans *Les Mohicans de Paris*, d'Edmond Dantès dans *Le Comte de Monte-Cristo* (1844-1846) d'Alexandre Dumas, de Charles Grandet dans *Eugénie Grandet* (1833). Ajoutons que le spéculateur Mercadet de la pièce *Le Faiseur* (1848) d'Honoré de Balzac fait patienter ses créanciers en affirmant que son associé, devenu riche dans les Indes, reviendra pour rembourser les dettes de Mercadet.

Malgré le dénouement mitigé qui conclut généralement son histoire, l'épouse du bagnard a plusieurs points en commun avec la jeune femme malheureuse et persécutée. Elles subissent toutes deux avec grandeur de nombreux malheurs. De plus, aucune ne faillit : l'épouse se donne après un mariage approuvé par la loi et par sa famille. En fait, la légitimité de son union avec un criminel ajoute au caractère tragique de son programme narratif puisque, rappelons-le, le divorce n'existe plus depuis 1816. Le caractère immérité de ses souffrances provient précisément de ce qu'elle a respecté toutes les conventions sociales mais n'en est pas moins plongée dans l'infamie. La fictionnalisation de l'épouse du bagnard en fait non une coupable mais une victime, tout comme les deux types que nous venons d'examiner. Il s'avère pertinent d'aborder ces clichés topiques de front pour dégager une dernière caractéristique fondamentale de la femme à séduire.

La victime par excellence

Le pathétisme de la femme à séduire provient d'une mise en scène élaborée de ses tourments. Comme Charles Grivel le souligne avec justesse, il faut que « la souffrance frappe au bon endroit et de la bonne manière : au bon endroit, puisqu'elle doit être injuste, imméritée, contre-indiquée; de la bonne manière, puisqu'il la faut violente, maximale, brusque – et spectaculaire⁵⁶ ». Dans nos mystères urbains, nous l'avons vu, la femme à séduire permet de susciter des effets dramatiques forts. Il convient cependant de noter que nos romans choisissent d'en faire la victime par excellence en rejetant ou en incorporant d'autres types de victimes narrativement rentables. Ce constat demande qu'on s'y arrête.

Jean-Marie Thomasseau souligne que, avec les femmes, ce sont les enfants qui « jouent le mieux ce rôle de victime dans le mélodrame⁵⁷ ». Plusieurs titres

56. Charles Grivel, « Présentation », dans Angels Santa (dir.), *op. cit.*, p. 13.

57. Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2 151, 1984, p. 35.

décrivent ainsi la « victime » comme un enfant, par exemple *Cœlina ou l'enfant du mystère*, que nous avons déjà étudié, et *Victor ou l'enfant de la forêt* (1798), tous deux de Guilbert de Pixérécourt. Cependant, durant les événements qui composent les intrigues, Cœlina et Victor sont devenus de jeunes adultes sur le point de se marier. Les titres renvoient à une situation déjà ancienne et tirent profit des connotations d'innocence et d'impuissance qu'évoque le substantif « enfant »⁵⁸. Ce n'est pas dire que les enfants sont absents du mélodrame, bien au contraire. Marie-Pierre Le Hir précise par exemple que, à la fin de la Seconde Restauration, le romancier et dramaturge romantique Victor Ducange renonce à les mettre en scène⁵⁹ en raison, nous le supposons, de leur présence excessive. Nous constatons également que nos mystères urbains ne comptent que très peu d'enfants victimes : hormis ceux qui ont été persécutés antérieurement à l'intrigue principale et qui sont devenus de jeunes adultes (Fleur-de-Marie, Rose-de-Noël), nous ne rencontrons que François et Amandine, tourmentés par leur famille dans *Les Mystères de Paris*⁶⁰.

Aucune des femmes qui joue un rôle de victime important dans nos mystères urbains n'est laide et aucune n'est courtisée (et persécutée) que pour sa fortune. La femme à séduire est objet des désirs masculins et les auteurs profitent de la richesse dramatique que comporte le retournement du malheur extrême en félicité suprême du mariage (selon l'imaginaire bourgeois illustré par les personnages positifs). La femme à séduire constitue de plus un point d'ancrage pour toutes les formes de persécutions. Par exemple, les personnages pathétiques mis en scène comme les victimes de disparités sociales sont en fait rattachés au programme narratif d'une femme à séduire. Ils illustrent un constat posé par Ellen Constans : « [L]e roman de LA victime ne se transforme jamais en roman DES victimes de la société⁶¹ ». Ainsi, dans nos œuvres, le narrateur utilise différents personnages pour illustrer des

58. Nous retrouvons une situation identique notamment dans *L'Enfant de ma femme* (1813) de Charles-Paul de Kock (1793-1871).

59. Marie-Pierre Le Hir, *op. cit.*, p. 26.

60. *MysP*, pp. 734-735 et pp. 739-745.

61. Ellen Constans, « Le peuple sans mémoire du roman de la victime », dans Roger Bellet et Philippe Régner (dir.), *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1997, p. 110.

inégalités sociales qu'il veut dénoncer. Pour ce faire, il donne un éclairage pathétique à leur portrait. Cependant, lorsqu'il les intègre aux péripéties, il incarne invariablement la source de leurs maux en un autre personnage – le traître, le vilain – qui, en quelque sorte, dédouane la société. Ses machinations expliquent que l'apparition du surhomme ne suffit pas à tout régler. Il devient nécessaire d'avoir une force agissante dévouée au Mal pour que s'explique la surenchère des tourments de la victime. De plus, ce déplacement de la cause des souffrances permet d'éviter d'attaquer de façon indifférenciée tous ceux qui font partie de la société dont le narrateur dénonce les iniquités (ce qui inclut les lecteurs). Ce persécuteur agit non par soif de richesses (il peut s'attaquer à des êtres pauvres) mais pour satisfaire des appétits de luxure. Le cas de la famille Morel des *Mystères de Paris* illustre bien ce phénomène.

Le chef de famille, un honnête lapidaire, constitue l'archétype de « l'ouvrier noble et généreux », un type qui, selon Marc Angenot, « est le lieu d'une [...] contradiction : la noblesse du travail comme *entité morale*, et son ignominie intrinsèque comme réalité pratique⁶² ». Bien qu'il soit doué de toutes les vertus et qu'il travaille avec acharnement, Morel ne parvient pas à sortir sa famille de la pauvreté en raison d'un endettement considérable suite à une maladie⁶³. Le narrateur en fait un exemple des difficultés de la classe ouvrière au moyen d'une description minutieuse du taudis dans lequel vit sa famille et des privations que celle-ci doit endurer⁶⁴. Néanmoins, ce tableau trouve sa place dans l'intrigue en large partie parce que l'ouvrier est une victime indirecte des persécutions que subit sa fille Louise. En effet, la dénonciation des inégalités sociales laisse place à un schéma typiquement romanesque (ou mélodramatique) : des recors viennent l'arrêter et sa fille Louise est

62. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 79.

63. « [Morel] a été alité pendant trois mois, et c'est ce qui l'a arriéré; sa femme s'est abîmée la santé en le soignant, et à cette heure elle est moribonde; c'est pendant ces trois mois qu'il a fallu vivre avec les douze francs de Louise » (*MysP*, p. 231).

64. « Revenons à ce spécimen, hélas ! trop réel, d'épouvantable misère que nous essaierons de peindre dans son effrayante nudité » (*ibid.*, p. 422). La description de l'habitation et du mode de vie des Morel s'étend sur plusieurs pages (pp. 420-425).

emprisonnée⁶⁵, ce qui lui fait perdre la raison et prive la famille de tous revenus. Ces nouveaux malheurs, qui font presque regretter aux Morel le confort très relatif de leur situation antérieure, ne sont pas attribuables à la société mais à Jacques Ferrand qui se venge de la résistance de Louise. En cherchant à protéger sa vertu, elle a déchaîné la colère du notaire : la femme objet de désir est au cœur des tourments de la famille Morel. Dans nos mystères urbains, les victimes de la société (qui servent à dénoncer des inégalités) sont d'abord des femmes à séduire ou des personnages liés à une femme à séduire qui souffrent à cause d'elle ou de l'attrait qu'elle exerce.

La beauté physique apparaît donc comme un lourd fardeau, autant pour la jeune femme malheureuse et persécutée que pour la prostituée vertueuse et l'épouse du bagnard. De différentes façons, nos romans les décrivent comme des personnages qui sont victimes pour avoir suscité la convoitise des hommes et qui sont caractérisées par leurs qualités passives et spécialement par leur endurance (on peut ajouter aux figures de grandes victimes que nous avons évoquées celle de Geneviève de Brabant, récurrente dans la Bibliothèque bleue⁶⁶). Malgré les souffrances qu'elle implique, cette représentation de la femme est conforme à la répartition des rôles sexuels que valorisent les personnages positifs de nos romans (l'homme séducteur, la femme à séduire). Les narrateurs dénoncent les excès des persécuteurs et, parfois, l'iniquité de la loi qui punit les femmes séduites mais absout les séducteurs⁶⁷. Globalement, ils ne remettent cependant pas en question ce partage selon le sexe lorsqu'ils décrivent les souffrances de la femme à séduire : il faut, disent-ils, la protéger parce qu'elle est – et doit être – passive et innocente. Ils proposent néanmoins d'autres personnages féminins qui problématisent bel et bien ce modèle de la séduction construit sur une distribution des rôles irrévocable et immuable.

65. *Ibid.*, pp. 437-438 et pp. 492-493. Rappelons que Rodolphe intervient de façon providentielle pour éviter que Morel ne soit emmené par les recors; il s'assure ensuite que la famille est prise en charge.

66. Lise Andries et Geneviève Bollème, *La Bibliothèque bleue. Littérature de colportage*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2003, pp. 934-935.

67. « Le fait est que ce garçon est complètement dans son droit, se diront tout bas les jurés les uns aux autres. Il n'y a pas de loi qui défende de faire un enfant à une jeune fille blonde et de l'abandonner ensuite pour une jeune fille brune. C'est tout bonnement un gaillard » (*MysP*, p. 526).

La femme séductrice

Les romans qui composent notre corpus proposent plusieurs femmes qui font de leur pouvoir de séduction une arme redoutable grâce à laquelle elles manipulent les hommes pour obtenir ce qu'elles désirent. Ce faisant, elles les forcent à commettre des crimes et à courir à leur perte. Elles renversent ainsi la domination masculine socialement valorisée dans les relations entre les deux sexes⁶⁸. Ce pouvoir et les traits qui lui sont associés font d'elles de véritables « femmes fatales » au sens strict, c'est-à-dire qu'elles causent toujours, plus ou moins directement, la mort de ceux qu'elles séduisent⁶⁹. La critique a bien montré que la fin du XIX^e siècle constitue « l'âge d'or de la femme fatale⁷⁰ » et Mario Praz a souligné que ce « type » n'est pas encore parfaitement constitué à l'époque qui nous occupe⁷¹. Néanmoins, les femmes séductrices de nos mystères urbains contribuent au développement de la femme fatale, « monstre sanglant, répugnant parfois, dont l'outrance et le mauvais goût [...] peuvent mettre mal à l'aise⁷² », selon les termes de Mireille Dottin-Orsini. Les traits qui, selon Dominique Maingueneau, permettent l'apparition de la femme fatale, s'appliquent également aux décennies 1840 et 1850 :

C'est dans un monde entre deux mondes, dans le cadre paradoxal d'une société bourgeoise qui a détruit le monde traditionnel mais aspire à un ordre stabilisé, dans ce monde où est sans cesse menacée l'honnêteté des femmes honnêtes, que surgit la femme fatale⁷³.

Cependant, dans le portrait des personnages de nos romans que nous nommerons simplement les « séductrices » – car, dans nos œuvres, chaque femme qui séduit se

68. « – M'aimez-vous ? dit-elle. Salvador était venu sur le terrain avec le dessein d'attaquer, et c'était l'ennemi qui lui présentait la bataille. Cette interversion des rôles, qu'il n'avait pas prévue, le dérouta complètement » (*VMysP*, t. II, 108; Savant, pp. 113-114).

69. Ainsi, le mari de Sarah Seyton meurt après quelques années de mariage (*MysP*, p. 186), tout comme celui de Mme de Gastelar (*MysPR*, t. I, p. 199) et celui de Silvia (*VMysP*, t. II, p. 102; Savant, p. 111).

70. Dominique Maingueneau, *Féminin fatal*, Paris, Descartes & Cie, « Essai », 1999, p. 12. On trouve un constat identique sous la plume de Mireille Dottin-Orsini (*Cette femme qu'ils disent fatale, textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 16).

71. « Dans la première partie du romantisme, jusqu'au milieu du XIX^e siècle environ, plusieurs femmes fatales apparaissent dans la littérature, mais on n'y trouve pas le “type” de la femme fatale comme on y trouve le “type” du héros byronien » (Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir*, Paris, Gallimard, « Tel », 1999 [1^{re} éd. française : Denoël, 1977], p. 167).

72. Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 16.

73. Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 12.

révèle funeste –, on découvre l'absence de deux caractéristiques de la femme fatale fin-de-siècle. D'une part, le lecteur ne rencontre pas les associations « [f]emme-charogne, femme-ordure⁷⁴ » récurrentes à la fin du siècle. D'autre part, même si, selon Patrick Wald Lasowski, « [r]ares sont les lieux, les corps, les rêves et les étreintes qu'au XIX^e siècle la syphilis n'aura pas visités⁷⁵ », ce fléau n'apparaît pas dans la fictionnalisation des séductrices de nos mystères urbains. Cependant, on le sait, après 1870, « [l]e personnage de la femme destructrice est sous-tendu par l'angoisse devant le mal vénérien et la dégénérescence qu'il provoque⁷⁶ ». Malgré ces deux différences essentielles, on perçoit bien l'étroite proximité entre la séductrice de nos romans et la femme fatale, la seconde s'alimentant autant de la première que « des figures légendaires de l'Orient⁷⁷ ». Dans nos mystères urbains, nous verrons que la séductrice puise dans le même imaginaire mais également dans l'histoire tout à fait récente.

Quatre de nos romans proposent des séductrices révélées par différents traits que nous allons d'abord répertorier. Ces personnages sont fictionnalisés différemment selon la stratégie qu'ils emploient pour parvenir à leurs fins, ce qui nous conduira à distinguer « l'aventurière » de la « gouvernante criminelle ». Chacune présente une cohérence forte entre ses méthodes, son caractère, son importance actantielle et son arme de prédilection. Au-delà de cette cohésion interne, notre examen mettra au jour le malaise envers la séduction féminine que laisse percevoir la mise en scène de la séductrice.

74. Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 60.

75. Patrick Wald Lasowski, *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1982, p. 7.

76. Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 13.

77. *Ibid.*, p. 16.

Signes révélateurs

Dans nos mystères urbains, la femme qui use de son pouvoir de séduction est toujours d'une grande beauté. Les portraits qu'en proposent les narrateurs insistent particulièrement sur sa magnifique chevelure noire. Ainsi les cheveux de Sarah Seyton des *Mystères de Paris* sont « noirs comme l'encre », ceux de Silvia des *Vrais Mystères de Paris* sont « noirs et luisants comme l'aile du corbeau » tandis que ceux d'Orsola Pontaé des *Mohicans de Paris* sont « bleus à force d'être noirs⁷⁸ ». Ceux de Silvia sont dénoués lorsque le narrateur les décrit pour la première fois; les autres femmes séductrices finissent aussi, pour faire progresser leur quête visant à charmer, par les laisser tomber librement. Rappelons que, dans la culture occidentale, cette liberté de la chevelure signale une disponibilité sexuelle, notamment incarnée par la figure de Marie-Madeleine que la tradition catholique associe à la pécheresse qui lava les pieds de Jésus avec ses cheveux⁷⁹. Le poème « La chevelure » de Baudelaire (*Les Fleurs du Mal*, 1857) constitue un exemple évident de la lourde charge symbolique qui connote cet attribut chez la femme. Ce trait récurrent, que l'on peut considérer comme un cliché topique⁸⁰, permet au lecteur de reconnaître la séductrice en l'opposant à la blondeur, traditionnellement associée à l'innocence. Seule Mme Roland des *Mystères de Paris* va contre cette tendance mais là s'arrête le jeu avec les attentes du lecteur puisque sa description interdit de la confondre avec un personnage positif :

78. Respectivement *MysP*, p. 266, *VMysP*, t. I, p. 130 et *MoP*, p. 485.

79. Selon l'évangile de Luc (VII, 36-50).

80. Les variations dans les formulations sont trop importantes pour nous permettre de repérer ici des clichés langagiers dont la récurrence serait significative au sein de notre corpus. En témoignent notamment les citations rattachées à la note 78. Cependant, certaines de ces formules apparaissent comme des formules d'auteur. Ainsi, l'expression « bleus à force d'être noirs » qu'emploie Dumas ne saurait être considérée comme un cliché langagier puisque, selon une recherche réalisée le 15 décembre 2010 dans la base de données Frantext (<http://www.atilf.fr/frantext.htm>), on ne la rencontre auparavant que sous la plume de Théophile Gautier (*Voyage en Espagne*, suivi de *España*, édition présentée, établie, annotée par Patrick Berthier, Paris, Gallimard, « Folio », 1981 [1^{re} éd. : 1843], p. 131). Dumas l'emploie cependant à plusieurs reprises, notamment dans *Le Bâtard de Mauléon* (Paris, Alteredit, 2006 [1^{re} éd. : Paris, Cadot, 1846-1847], p. 334) et dans *Le Page du duc de Savoie* (dans *La Royale Maison de Savoie*, présenté par Lucien Chavoutier, Montmélian, La Fontaine de Siloé, 2001 [1^{re} éd. : Paris, Cadot, 1855], t. I, p. 65).

Elle avait [...] des cheveux blonds très pâles, des cils presque blancs, de grands yeux ronds d'un bleu clair; sa physionomie était humble et douceuse; son caractère, perfide jusqu'à la cruauté, était en apparence prévenant jusqu'à la bassesse⁸¹.

Ce portrait introduit une autre caractéristique sur laquelle s'accordent les narrateurs de nos mystères urbains : la grande dissimulation de la séductrice. Dans *Les Mystères de Paris*, on peut ainsi lire à propos de Sarah Seyton que,

[a]u physique, son organisation mentait aussi perfidement qu'au moral. Ses grands yeux noirs, tour à tour étincelants et langoureux sous leurs sourcils d'ébène, pouvaient feindre les embrasements de la volupté⁸².

La séductrice peut jouer tous les rôles : dans *Les Mystères du Palais-Royal*, Mme de Gastelar réussit à dissimuler sa fureur et à se montrer soumise et amoureuse envers le docteur Alberti même lorsque celui-ci lui annonce qu'il compte la rançonner du tiers de sa fortune⁸³. Cette comédie lui permet de le rendre fou d'amour – « Je suis à toi, à toi pour toujours ! s'écria-t-il, cédant enfin à la passion qui fermentait dans son cœur⁸⁴ » – et d'inverser les rôles jusqu'à ce qu'Alberti devienne un prisonnier impuissant forcé de restituer ce qu'il a dérobé.

Les yeux de la séductrice contribuent généralement à ce pouvoir de dissimulation en exprimant à volonté les émotions qu'elle prétend ressentir. C'est le cas, nous venons de le voir, de Sarah Seyton et de la marquise de Gastelar, qui pleure sur commande⁸⁵. Cependant, le regard de la séductrice peut aussi la trahir en laissant paraître ce qui se cache derrière sa fausse humilité. Ainsi, Mme Pipelet n'est pas trompée par l'attitude de Cecily : « Elle a l'air résignée comme un mouton, quoiqu'elle ait des yeux... ah ! quels yeux⁸⁶ ». Alors que la jeune fille honnête baisse le regard par humilité, la séductrice toise les hommes : « [Cecily] darda un

81. *MysP*, p. 394.

82. *Ibid.*, p. 241.

83. « N'est-ce donc que cela, *mon Dieu* ? dit-elle avec cette inflexion de voix, ce timbre harmonieux, cette onction de verbe qu'elle seule possédait et dont elle connaissait la puissance; est-ce vraiment là tout ce que vous demandez à votre esclave humble et soumise ? » (*MysPR*, t. II, p. 133).

84. *Ibid.*, t. II, p. 138.

85. « Au bruit des pas du docteur [la marquise de Gastelar] leva la tête; son visage était baigné de larmes. L'émotion d'Alberti se raviva tout à coup » (*ibid.*, t. II, p. 137). Cette séductrice fait alterner sans difficulté les émotions les plus diverses : quelques instants après, « [e]lle leva sur le docteur ses beaux yeux humides de volupté » (*ibid.*).

86. *MysP*, p. 899.

regard chargé d'électricité sensuelle jusqu'au fond de l'âme du notaire, qui tressaillit⁸⁷ »; « [Silvia] regarda notre héros avec tant d'assurance et de fixité, qu'elle lui fit presque baisser les yeux⁸⁸ ». Le regard de la séductrice est puissant et envoûtant : celui de Cecily a un pouvoir « magnétique » et celui de Mme de Gastelar est « irrésistible »⁸⁹. Il exprime aussi la colère et la rage qui animent ces personnages : les yeux de Mme de Gastelar « sembl[e]nt lancer des flammes⁹⁰ » et ceux de Silvia « lanc[e]nt des éclairs⁹¹ ».

Celle qui use de son pouvoir de séduction brouille les repères sexuels entre les hommes et les femmes en rejetant les rôles que la société attribue généralement aux secondes. Elle pose problème à la morale collective mise en scène dans nos romans en s'opposant aux autres représentants du personnel romanesque féminin. Si Orsola présente une certaine masculinité dans son apparence – Gérard Tardieu la décrit comme « quelque chose de viril qui me répugna⁹² » –, c'est surtout par son caractère et son comportement que la séductrice échappe à l'image traditionnelle de son sexe. Ainsi, un personnage dit à propos de Silvia que

les habitudes originales de cette marquise (elle fume, fait des armes comme le meilleur élève de Mathieu Coulon, et est aussi bonne écuyère que Baucher) auraient suffi pour que toutes les portes se fermassent devant elle⁹³.

Un criminel qui l'a enlevée remarque promptement qu'elle « a plus d'énergie que beaucoup d'hommes⁹⁴ ». Ce constat est généralisable à toutes les séductrices : Mme de Gastelar intègre à quinze ans une bande de chauffeurs qu'elle ne dépare aucunement, « aid[ant] à égorger des vieillards dont les filles étaient en même temps violées par ses complices⁹⁵ ». La séductrice paraît également plus féroce que ses comparses parce qu'elle est décrite comme inaccessible à la pitié. Mireille Dottin-

87. *Ibid.*, p. 938.

88. *VMysP*, t. II, p. 97; Savant p. 109. Cette scène n'est pas exceptionnelle : « Silvia jeta sur lui un regard si incisif qu'il baissa presque les yeux » (*ibid.*, t. I, p. 161).

89. Respectivement *MysP*, p. 933 et *MysPR*, t. II, p. 25.

90. *MysPR*, t. I, pp. 135-136.

91. *VMysP*, t. I, p. 131.

92. *MoP*, p. 469.

93. *VMysP*, t. II, p. 100; Savant, p. 110.

94. *Ibid.*, t. I, p. 145.

95. *MysPR*, t. II, p. 83.

Orsini décrit le même contraste à propos de la femme fatale : « [L'] homme cherche à détruire, elle, à faire souffrir; il assomme, elle griffe aux endroits sensibles⁹⁶ ». Mme de Gastelar doit par exemple haranguer ses hommes pour qu'ils acceptent d'accomplir sa volonté et d'assassiner leur ancien chef⁹⁷ qui est aussi un de ses anciens amants; elle est ainsi plus impitoyable que ces malfaiteurs endurcis.

La séductrice consacre son énergie à s'élever socialement tout en cachant un passé modeste et/ou criminel. Pour obtenir le statut respectable et la fortune qu'elle convoite plus que tout, elle épouse un aristocrate ou un bourgeois fortuné. Dans nos mystères urbains, elle peut y parvenir de deux façons. La première consiste à séduire et à enflammer l'imagination d'un homme riche en s'affichant comme une mystérieuse inconnue; nous la décrirons alors comme une « aventurière ». La séductrice peut aussi, seconde stratégie, s'introduire dans une famille comme une jeune femme humble et dévouée; nous la nommerons alors « gouvernante criminelle ». Il importe de bien cerner les caractéristiques de chacun de ces deux types afin de proposer un portrait exact de la séductrice dans toute sa complexité.

L'aventurière

L'aventurière apparaît dans nos romans comme « une jeune femme [...] dont la brillante toilette et [surtout] la merveilleuse beauté attir[e]nt tous les regards⁹⁸ ». Les hommes sont fascinés dès qu'ils la voient et se lancent aveuglément à sa conquête. Cependant, l'aventurière s'exhibe à dessein et se révèle la prédatrice : si les narrateurs ne la désignent pas comme la cause directe de la mort de ses prétendants, elle s'avère bien « fatale » à son époux ou à son amant. La situation est particulièrement explicite dans le cas de Mme de Gastelar qui « se sentait chaque

96. Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 265.

97. « Les hommes, qui semblaient s'entretenir à demi-voix, se turent, et il se manifesta parmi eux une sorte d'hésitation. La marquise, qui avait son poignard à la main, bondit au milieu d'eux en s'écriant d'une voix altérée par la fureur : – Il vous appelle lâches, et il a raison, puisque vous hésitez à le tuer » (*ibid.*, t. II, p. 6).

98. *VMysP*, t. II, p. 97; Savant, p. 108.

jour plus forte [et] recouvrait toute son énergie à mesure qu'Alberti [son amant] perdait quelque chose de la sienne⁹⁹ ». Il est inutile d'insister sur l'image du vampire qui est ici sous-entendue¹⁰⁰; précisons néanmoins que l'aventurière dévore à la fois l'énergie et la fortune de sa victime¹⁰¹, passant à une autre lorsque cette dernière n'a plus rien à offrir¹⁰².

L'aventurière est aussi présentée comme étant à la fois froide et enflammée; il s'agit d'une autre caractéristique qu'elle partage avec la femme fatale qui, selon Mireille Dottin-Orsini, fait l'objet d'une « sursexualisation¹⁰³ » tout en étant décrite comme « frigide. L'affirmation court dans toute la littérature, et cela parallèlement à l'affirmation inverse¹⁰⁴ ». Cet oxymore repose en premier lieu sur l'insensibilité dont fait preuve la séductrice : son programme narratif est celui d'une ascension sociale meurtrière réalisée en écrasant les hommes et en jouant avec leurs sentiments (et leur désir sexuel). Elle feint la passion envers la quasi-totalité de ses proies et s'élève impitoyablement grâce à leur chute. Dans *Les Vrais Mystères de Paris*, Silvia, une aventurière qui deviendra dans la deuxième partie de sa vie une gouvernante criminelle, est comparée à Fœdora de *La Peau de chagrin* (1831) de Balzac et décrite par des jeunes nobles comme « [u]ne femme sans cœur¹⁰⁵ » (il s'agit du titre du second chapitre du roman de Balzac). L'intertextualité est ici explicite : « [S]i [Silvia] était un peu plus âgée, nous croirions tous qu'elle servait de

99. *MysPR*, t. II, p. 139.

100. Cette image est explicitement employée à propos de Mme de Gastelar ailleurs dans le roman. Ainsi, Pied-de-Fer lui dit : « S'il devait me haïr à cause de toi, exécration vampire » (*ibid.*, t. II, p. 79).

101. Silvia dépend de Salvador pour maintenir son train de vie luxueux : « Il loua pour elle, aux Champs-Élysées, une charmante petite villa du style le plus coquet, qu'il fit meubler avec tout le luxe et tout le confort qui devait nécessairement entourer une aussi jolie femme » (*VMysP*, t. II, p. 146; Savant, pp. 131-132).

102. Un usurier s'adresse ainsi à Silvia : « – Je crois bien, lui dit-il, que vous ne pourrez arracher que cette aile à l'oiseau qui est venu se prendre dans vos filets; le jeune homme n'est pas aussi riche que vous le supposiez, il ne possède plus maintenant qu'une dizaine de mille francs, au plus. [...] Je crois que vous feriez bien de laisser à ce jeune homme ce qui lui reste, et de vous occuper du marquis de Roselly, que vos rigueurs commencent à lasser » (*ibid.*, t. I, pp. 160-161).

103. Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 173.

104. *Ibid.*, p. 180.

105. *VMysP*, t. II, p. 99; Savant, p. 109.

modèle à M. de Balzac, lorsqu'il traçait le portrait de la comtesse Fœdora¹⁰⁶ ». Les jeunes hommes présentent Silvia en l'associant à un personnage devenu un véritable type qui « tue avec indifférence [et agit avec] la froide insouciance et l'innocente cruauté d'un enfant qui, par curiosité, déchire les ailes d'un papillon¹⁰⁷ ». Cependant, contrairement à Fœdora, qui ne tue qu'au sens figuré, Silvia, et l'aventurière en général, « tuent avec indifférence » au sens propre et dans le but avoué de s'élever dans l'échelle sociale.

Ainsi, l'aventurière peut commencer par se « former » auprès d'un criminel avant de prendre pour cible des bourgeois et des nobles fortunés (Silvia, Mme de Gastelar); ou délaisser un époux honnête pour se livrer à la débauche avec de riches aristocrates (Cecily); ou encore s'attaquer d'emblée à une proie située tout au sommet de la pyramide sociale (Sarah qui séduit le prince Rodolphe). Dans tous les cas, elle cherche à se lier avec des hommes toujours plus riches ou bénéficiant d'un rang plus élevé dans la société. Pour atteindre son but, elle se montre totalement déterminée :

– Vous voyez quelle femme je suis... j'écrase sans pitié tout ce qui fait obstacle à mon chemin... Réfléchissez bien... il faut que demain vous soyez décidé... [...]

La perspicacité de Sarah, son endurcissement, effrayaient le notaire. Cette mère n'avait pas eu un moment d'attendrissement en parlant de sa fille; elle n'avait paru considérer sa mort que comme la perte d'un moyen d'action. De tels caractères sont impitoyables dans leurs desseins et dans leur vengeance¹⁰⁸.

106. *Ibid.* Jean Savant affirme que Vidocq ne fait que « repr[endre] le personnage féminin qui fut l'original de la Fœdora de *La Peau de chagrin*. C'est Silvia, ici comtesse de Roselly » (« Commentaire », dans Eugène-François Vidocq, *Les Vrais Mystères de Paris*, édition présentée, commentée et annotée par Jean Savant, Paris, Le Club français du livre, 1962, p. 426). Jean Savant renvoie à une lettre de Balzac à Mme Hanska dans laquelle il écrit : « J'ai fait Fœdora de deux femmes que j'ai connues sans être entré dans leur intimité. L'observation m'a suffi, outre quelques confidences » (Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1990, t. I, p. 24). Or, Marcel Bouteron affirme que Balzac n'a rencontré Vidocq qu'après la rédaction de *La Peau de chagrin* (« En marge du *Père Goriot*, Balzac, Vidocq et Sanson », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1948, pp. 109-110; article recueilli sous le titre « Un dîner avec Vidocq et Sanson (1834) » dans Marcel Bouteron, *Études balzaciennes*, Paris, Jouve, 1954, pp. 119-136; la citation se trouve en p. 120).

107. Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, op. cit., t. X, p. 157.

108. *MysP*, pp. 555-556.

Les hommes séduits ne sont pas les seules victimes de l'aventurière. Ainsi, par exemple, Sarah abandonne sans regret sa propre fille, qui ne peut plus l'aider à conquérir Rodolphe, pour se lancer à la recherche d'un autre souverain à séduire¹⁰⁹.

L'aventurière n'est pas pour autant insensible : nous l'avons dit, elle cache sous une apparence froide et détachée un tempérament bouillant. Mme de Gastelar est éperdument amoureuse d'Adrien : « Un feu dévorant circulait dans les veines de cette femme redoutable qui eût embrasé le monde pour satisfaire une seule des passions qui fermentaient dans son cœur¹¹⁰ ». Ses « passions » sont brûlantes et sauvages et le narrateur la compare d'ailleurs à une « lionne¹¹¹ » – on pense à Léona, l'aventurière, si judicieusement nommée, de *La Comtesse de Monrion* (1845-1846) de Frédéric Soulié (1800-1847). Le narrateur des *Mystères du Palais-Royal* reprend un des principaux clichés associés à la femme fatale puisque, selon Mireille Dottin-Orsini, « c'est à toute une ménagerie de grands félins qu'[elle] est plus volontiers comparée : lionnes, panthères, tigresses aux griffes ensanglantées, les métaphores sont trop anciennes et trop banalisées pour qu'on s'y arrête longtemps¹¹² ». De même, Silvia est qualifiée de « bête fauve¹¹³ » parce qu'elle est impitoyable : féroce-ment amoureuse de Salvador, elle ne permettra pas qu'il soit à une autre femme et jure de se venger lorsque, la croyant morte, il se marie (« Je tâcherai [...] de faire une lune rousse de leur lune de miel; et s'il plaît au diable, je réussirai¹¹⁴ »); de même lorsque Salvador la quitte en prétextant que son visage défiguré est devenu trop reconnaissable par les autorités policières, elle prépare une terrible vengeance¹¹⁵. On peut penser que Salvador l'abandonne en fait parce que, le masque

109. « Les absurdes prédictions d'une vieille Highlandaise, sa nourrice, avaient exalté presque jusqu'à la démence les deux vices capitaux de Sarah, l'orgueil et l'ambition, en lui promettant, avec une incroyable persistance de conviction [...] une destinée souveraine » (*ibid.*, p. 239).

110. *MysPR*, t. I, p. 199.

111. « La marquise rugissait comme une lionne » (*ibid.*, t. I, p. 184).

112. Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 191.

113. Salvador lui adresse la phrase suivante : « Votre amour, infernale créature, est celui d'une bête fauve » (*VMysP*, t. VI, p. 105).

114. *Ibid.*, t. V, p. 315.

115. « Nous n'essayerons pas de peindre la rage qui s'empara de Silvia, lorsqu'elle eut acquis la certitude qu'elle avait été abandonnée par son amant. – Je devais m'y attendre, s'écria-t-elle en

de sa beauté tombé, il voit la nature monstrueuse de son amante dont il avait déjà éprouvé les griffes et dont il avait tenté, sans succès, de se séparer. Le narrateur des *Vrais Mystères de Paris*, au moyen de cette inversion, se montre ici parfaitement explicite en faisant correspondre l'apparence de Silvia à l'infamie du caractère qu'il lui attribue. Sa défiguration conclut d'ailleurs son parcours d'aventurière : sa carrière criminelle passe ensuite par le rôle de gouvernante. Cependant, avant son accident, Silvia n'est donc pas fondamentalement différente des autres aventurières que nous étudions ici et qui, toutes, sont finalement repoussées par l'ensemble du personnel romanesque.

En effet, l'aventurière fait l'objet d'un opprobre systématique réunissant les personnages honnêtes et les criminels les plus impitoyables¹¹⁶. Elle finit d'ailleurs par effrayer même ces derniers :

L'avenir lui apparaissait comme un horizon qu'un seul nuage bien lointain pouvait obscurcir... La marquise !

– Allons donc ! se disait-il en s'efforçant de secouer cette pensée importune, le diable m'emporte, Pied-de-Fer, je crois que vous devenez poltron... avoir peur d'une femme, mille millions du diable¹¹⁷.

La crainte que suscite l'aventurière provient de sa férocité et de ce que, dans nos mystères urbains, elle est spécifiquement associée à l'arme blanche. Au XIX^e siècle, cette dernière évoque plusieurs assassinats célèbres qui ont marqué l'imaginaire collectif, par exemple celui de Jean-Paul Marat par Charlotte Corday le 13 juillet 1793. Nos romans exploitent le fait que l'arme blanche

engendre la peur parce que sa blancheur n'est qu'éphémère : elle disparaîtra bientôt sous le rouge du sang. L'arme blanche effraie aussi parce qu'elle est l'arme des luttes rapprochées, l'arme des corps à corps. Entre elle et les chairs qu'elle déchire aucune distance, aucun recul... La lame s'enfonce... Le sang gicle et ruisselle sur la main du meurtrier¹¹⁸.

proie à la plus sombre fureur. Je devais m'y attendre. Il ne m'aimait que parce que j'étais belle. Mais je me vengerai... » (*ibid.*, t. VII, p. 320; Savant, p. 398).

116. Seule Silvia se mérite la considération d'un criminel (*ibid.*, t. VII, p. 325; Savant, p. 400).

117. *MysPR*, t. II, p. 184.

118. René Garguilo, « Armes blanches pour romans noirs. Les fantasmes de la lame sanglante dans le roman populaire du XIX^e siècle », dans Ellen Constans et Jean-Claude Vareille, *Crime et Châtiment dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle*, actes du colloque international de mai 1992 à Limoges, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1994, p. 84.

C'est l'arme qu'emploie Mme de Gastelar pour frapper Pied-de-Fer garroté dans un souterrain¹¹⁹ et le pêcheur Beppo pour faire disparaître les prétendants trop entreprenants – ou ruinés – de Silvia¹²⁰. De même, Cecily porte toujours sur elle un stylet empoisonné pour se protéger¹²¹ et, si Sarah Seyton n'utilise pas du couteau, elle périt par celui-ci¹²².

Dans les romans qui composent notre corpus, l'aventurière est mise en évidence au sein du personnel romanesque. Elle s'impose comme un personnage fondamentalement actif qui constitue un adversaire redoutable pour le surhomme¹²³. Elle est donc un opposant qui joue un rôle de premier plan dans l'intrigue, ce qui la singularise au sein du personnel romanesque féminin. De plus, en prenant l'initiative dans les rapports amoureux et sexuels, l'aventurière va à contre-courant de l'image idéalisée et passive de la femme que proposent les personnages féminins que nos romans déclarent honnêtes. Nos œuvres dénoncent l'usage que fait l'aventurière de la séduction mais de façon peu convaincante puisque celle-ci réussit ses projets criminels jusqu'au châtement qui survient dans les toutes dernières pages. Surtout, la sanction finale varie : Cecily s'enfuit avec un faussaire et disparaît de l'intrigue, Silvia se suicide et Sarah est assassinée par une criminelle aussi impitoyable qu'elle. On peut dire que nos romans ne rétablissent ce qu'ils affirment être l'ordre moral qu'en expulsant l'aventurière qui s'est attaquée à celui-ci. Elle apparaît ainsi comme une véritable menace envers la société. Bien que moins flamboyante, la gouvernante

119. *MysPR*, t. II, p. 11.

120. *VMysP*, t. I, p. 149.

121. « Ce n'était pas là une arme de luxe. Cecily ôta le stylet de son fourreau avec une excessive précaution [...]. Imprégné d'un venin subtil et persistant, la moindre piqûre de ce poignard devenait mortelle » (*MysP*, p. 942).

122. « La Chouette [...] s'était jetée sur la comtesse avec autant de rapidité que de furie, de sa main gauche l'avait saisie à la nuque, et, lui appuyant le visage sur la table, lui avait, de sa main droite, planté le stylet entre les deux épaules » (*ibid.*, p. 875).

123. C'est, par exemple, le cas de Mme de Gastelar qui, grâce à une association criminelle, combat Pied-de-Fer et le fait emprisonner après avoir presque réussi à l'assassiner; et c'est le cas de Sarah qui est, pour le prince Rodolphe, un adversaire de tous les instants (elle lance le Maître d'école contre lui, tente de ruiner la réputation et le mariage de Clémence d'Harville et fait enlever Fleur-de-Marie). Même si Silvia forme un couple amoureux et criminel avec Salvador, c'est elle qui, pour se venger, le fait arrêter de façon définitive.

criminelle constitue un péril non moins considérable puisqu'elle s'infiltré dans l'unité familiale pour la faire éclater.

La gouvernante criminelle

Dans plusieurs de nos mystères urbains, la séductrice réalise son ascension sociale en s'immisçant au sein d'une famille riche en tant que gouvernante chargée de l'éducation des enfants ou en tant que dame de compagnie. Son ambition et sa beauté n'ont rien à envier à celles de l'aventurière. Cependant, au lieu de les exhiber comme celle-ci, la gouvernante criminelle se présente, à dessein, sous une apparence humble et portant une tenue modeste; elle ne laisse découvrir sa splendeur et sa vraie nature que progressivement¹²⁴. Elle endort la méfiance de ses proies et profite de leur vulnérabilité pour frapper en séduisant le père et en l'opposant à ses proches que, souvent, elle finit par supprimer. La gouvernante criminelle détruit les fondements même de la famille bourgeoise – qui s'impose sous la monarchie de Juillet au détriment de la conception aristocratique plus ouverte – en ce que, corps étranger introduit par le père, elle en ruine l'unité et s'attaque aux enfants. Par extension, elle mine la société bourgeoise, d'autant qu'elle pervertit également l'institution du mariage. Tandis que différentes œuvres construisent la gouvernante comme une héroïne positive précisément durant la période que nous étudions (1840-1860), par exemple *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë (1816-1855), les romans qui composent notre corpus en font presque invariablement une meurtrière.

Avec cette figure qui s'introduit dans une famille pour la détruire, les narrateurs reprennent – et adaptent – un scénario littéraire récurrent, particulièrement au théâtre. Par exemple, la pièce *Stella* (1775) de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), qui propose un triangle amoureux (qui n'est cependant pas

124. « Mais, depuis la mort de mon frère, peu à peu, et semaine par semaine, [Orsola] avait, pour ainsi dire, mis au jour une beauté » (*MoP*, p. 485).

l'œuvre d'une femme malintentionnée), connu un immense succès¹²⁵. Le spectateur rencontre ensuite le motif du ménage à trois sur le Boulevard du Temple dans les comédies et les mélodrames¹²⁶, et le lecteur dans le roman gothique puis, sous la plume d'auteurs comme Balzac et Stendhal¹²⁷. Cependant, nos romans le recontextualisent en le combinant avec un type de criminel marquant dans les chroniques judiciaires du XIX^e siècle : l'empoisonneuse. Le lecteur situe donc les gouvernantes criminelles de nos romans au sein d'une galerie de personnages, fictifs ou non, très célèbres. On pense par exemple à Henriette Deluzy, gouvernante dans la famille des Choiseul-Praslin, qui a été soupçonnée d'avoir une part de responsabilité dans l'assassinat de la duchesse de Choiseul-Praslin le 18 août 1847¹²⁸. Victor Hugo la décrit comme « une de ces femmes auxquelles il manque du cœur pour avoir de l'esprit. Elle est capable de sottises, non par passion, mais par égoïsme¹²⁹ ». L'« égoïsme » qu'évoque Hugo est récurrent chez les personnages que nous allons étudier ici et qui sont prêts à tout pour satisfaire leurs désirs.

Dans nos mystères urbains, nous rencontrons trois gouvernantes criminelles, toutes issues de la petite bourgeoisie. Les deux premières agissent comme institutrices et persécutent leurs « protégés ». Dans *Les Mystères de Paris*, Mme Roland est introduite au sein de la famille d'Orbigny par le père de Clémence, sous

125. Dans la version de 1775, la pièce s'achève sur une entente cordiale entre Stella, Lucie et Fernando, laissant entendre que le ménage à trois peut fonctionner. Cependant, en 1806, Goethe propose une seconde version dans laquelle Stella s'empoisonne et Fernando se suicide avec une arme à feu.

126. Dans certains cas, il ne s'agit pas d'une femme s'introduisant dans un ménage pour le briser mais d'un homme marié abusant de la naïveté d'une jeune fille, comme dans *Mina, ou Le Ménage à trois, opéra-comique en trois actes* d'Eugène de Planard (1783-1853), représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique le 10 octobre 1843.

127. Le premier en use notamment dans *Wann-Chlore* (1825) et le second dans la nouvelle *Mina de Vanghel* (1830). Dans cette dernière, le personnage de Mina s'introduit dans le ménage Larçay en tant que femme de chambre pour s'approcher de l'homme qu'elle aime. Elle élabore une machination visant à détruire le couple pour éloigner sa rivale, l'épouse légitime d'Alfred de Larçay.

128. Le suicide du duc, le 24 août 1847, qui était accusé du meurtre, mit fin au procès sans lever pour autant toutes les questions du public. Cette « affaire » prit une importance particulière en raison de la haute position sociale de la victime et de l'accusé et affaiblit le régime de Louis-Philippe en illustrant, selon l'opposition, les mœurs dissolues de la noblesse – le duc avait une relation adultère avec Henriette – et la volonté du gouvernement de soustraire les nobles à la justice en ayant « facilité » le suicide.

129. Victor Hugo, *Choses vues : souvenirs, journaux, cahiers*, édition établie, présentée et annotée par Hubert Juin, Paris, Gallimard, « Folio », t. II (1847-1848), p. 169.

le prétexte de parfaire l'éducation, pourtant « presque terminée¹³⁰ », de celle-ci. Dans *Les Mohicans de Paris*, Orsola agit comme « femme de confiance¹³¹ » et s'occupe, entre autres, des neveux de Gérard Tardieu qui est leur tuteur. La gouvernante criminelle s'efforce d'abord de séduire le chef de famille et ensuite d'éloigner les autres héritiers : Mme Roland en mariant Clémence à un épileptique, Orsola en assassinant les enfants avec l'aide de leur oncle. Toutes deux manipulent un homme pour l'amener à sacrifier des innocents, rappelant ainsi Salomé, « la Femme fatale absolue¹³² » qui séduit Hérode Antipas pour ensuite exiger la tête de Jean-Baptiste.

La troisième de nos gouvernantes criminelles est Silvia des *Vrais Mystères de Paris* que nous avons rencontrée déjà : après avoir été défigurée par l'accident qui a clos sa vie d'aventurière, elle ne peut plus compter sur sa beauté et se fait admettre chez une riche veuve dont elle gagne la confiance. Pour la voler, elle organise son meurtre sans savoir qu'il s'agit de sa propre mère; la découverte de son crime ne l'émeut guère : « Ah bah ! dit Silvia, à qui un si grand crime n'avait pas arraché une larme, *c'est un fait accompli*, il faut en subir les conséquences. Après tout, c'est une manière d'hériter tout comme une autre¹³³ ». Le narrateur oppose l'insensibilité de Silvia au bouleversement – temporaire – de ses complices qui sont pourtant deux criminels impitoyables. Tandis que Mme Roland et Orsola prennent la place d'une mère et que la seconde prépare des infanticides, Silvia commet un matricide. Ces crimes illustrent la dimension éminemment personnelle que les narrateurs attribuent aux forfaits de la gouvernante criminelle.

La fausse douceur et l'humilité feinte n'abusent cependant pas tous les personnages. Ainsi, les neveux de Tardieu ressentent envers Orsola une antipathie

130. *MysP*, p. 393.

131. *MoP*, p. 484.

132. Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 133.

133. *VMysP*, t. VII, p. 312; Savant, p. 394.

presque naturelle¹³⁴ et Clémence éprouve le même sentiment envers Mme Roland¹³⁵. La gouvernante criminelle profite en fait de cette antipathie : aux yeux du maître de la maison, elle apparaît comme le seul allié fidèle en raison de la zizanie qu'elle crée à dessein¹³⁶. Elle multiplie les flatteries à son égard¹³⁷ et utilise parfois des boissons mystérieuses pour se l'attacher : « Orsola appela à son secours les spécifiques les plus perniciox, les breuvages les plus stupéfiants. [...] Le matin, il me restait comme un souvenir vague de rêves dans lesquels le sensualisme était poussé jusqu'à la douleur¹³⁸ ». Cette gouvernante est présentée comme une ensorceleuse qui use aussi de sa voix pour dompter Tardieu; elle profite de leurs nuits d'orgie pour l'amener à prendre des décisions qu'il aurait rejetées s'il avait été lucide. Il affirme ainsi avoir « vécu près de deux ans, dans ce baignoir qui [lui] semblait un palais, dans cet enfer qui [lui] paraissait un Éden¹³⁹ ».

La gouvernante criminelle est une ensorceleuse et, surtout, une empoisonneuse. Elle s'oppose donc à l'aventurière, qui est associée à l'arme blanche et au sang, en tuant de façon sournoise et, le plus souvent, discrète. Ainsi, Mme Roland emploie une potion préparée par un médecin criminel pour empoisonner

134. « Les enfants surtout étaient inconsolables. Orsola avait essayé de remplacer Gertrude près d'eux; mais ils l'avaient en horreur. La petite Léonie surtout ne pouvait pas la voir » (*MoP*, p. 503).

135. « Ma mère se refusa d'abord au désir de mon père. Moi-même je le suppliai de ne pas mettre entre elle et moi une étrangère; il fut inexorable, malgré nos larmes. Mme Roland, veuve d'un colonel mort dans l'Inde, disait-elle, vint habiter avec nous et fut chargée de remplir auprès de moi les fonctions d'institutrice » (*MysP*, p. 393).

136. « Non, ce n'est pas un rêve, s'écria audacieusement ma belle-mère, rien de plus réel que cette atroce calomnie concertée d'avance pour perdre une malheureuse femme dont le seul crime a été de vous consacrer sa vie. Venez, venez, mon ami, ne restons pas une seconde de plus ici, ajouta-t-elle en s'adressant à mon père; peut-être votre fille n'aura-t-elle pas l'insolence de vous retenir malgré vous » (*ibid.*, p. 910); « C'était une des tactiques d'Orsola, de me répéter incessamment que je subissais le pouvoir de tout le monde, et que j'échappais à sa seule volonté » (*MoP*, p. 496).

137. « Devinant qu'un homme à bonnes fortunes, lorsqu'il atteint la vieillesse, aime d'autant plus à être flatté sur ses agréments extérieurs que ces louanges lui rappellent le plus beau temps de sa vie, cette femme, le croiriez-vous, monseigneur ? flatta mon père sur la grâce et sur le charme de ses traits, sur l'élégance inimitable de sa taille et de sa tournure; et il avait soixante ans... Tout le monde apprécie sa haute intelligence, et il a donné aveuglément dans ce piège grossier » (*MysP*, p. 394).

138. *MoP*, p. 498. Gérard Tardieu associe Orsola à une véritable sorcière qui élabore de savantes potions : « De quelles plantes composait-elle ses breuvages ? quelles paroles prononçait-elle dessus ? à quel jour du mois, à quelle heure de la nuit, sous l'invocation de quelle luxurieuse divinité les préparait-elle ? C'est ce que j'ignore; mais ce que je sais, c'est que je les épuisais avec délices » (*ibid.*, p. 493).

139. *Ibid.*, p. 492.

Mme d'Orbigny et tente de faire subir le même sort au père de Clémence, sauvé *in extremis* par sa fille. Orsola enivre Tardieu et l'envoie donner un verre d'eau sucrée empoisonnée à la nourrice des enfants qui meurt dans la nuit. Il s'agit du premier des assassinats que prévoit son plan machiavélique. Bien qu'Orsola soit une criminelle qui varie les armes (elle convainc Tardieu de tuer son neveu au fusil mais veut employer le couteau pour la nièce), le poison demeure l'arme de prédilection de la gouvernante criminelle, comme le poignard ou le stylet est celui de l'aventurière.

Ce type de crime possède un statut très particulier dans l'imaginaire de la période qui nous occupe : « Considéré de l'Antiquité jusqu'à la fin du XIX^e siècle comme le crime le plus odieux, l'empoisonnement mêle fantasmes et répulsions¹⁴⁰ ». Jann Matlock écrit que, « [p]arce qu'elle détruit sa famille le sourire aux lèvres, l'empoisonneuse est la plus hideuse des meurtrières, [selon] les criminologues du XIX^e siècle¹⁴¹ ». Frédéric Chauvaud ajoute que « [l]e repérage des affaires [d'empoisonnement] jugées et sanctionnées montre une lente croissance de 1825 à 1835 [et] une véritable explosion de 1836 à 1840¹⁴² ». Cette progression a sans doute pour apothéose l'affaire Lafarge qui alimente les chroniques judiciaires en septembre 1840 et dont Frédéric Chauvaud souligne qu'elle « constitue le point d'orgue, le procès où tout bascule. Une affaire célèbre, disent quelques représentants de la société judiciaire, a suffi à populariser l'arsenic¹⁴³ ».

Selon Jann Matlock, l'empoisonneuse « œuvre à couvert, sous une fausse identité. Jour après jour, elle vit un mensonge, versant ses doses de poison à l'insu de sa victime. Jouant de séduction, elle amène son mari à lui confier ses secrets et

140. Frédéric Chauvaud, *Les Experts du crime. La médecine légale en France au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, « Collection historique », 2000, p. 188.

141. Jann Matlock, « Lire dangereusement, *Les Mémoires du diable* et ceux de madame Lafarge », *Romantisme*, n° 76, 1992-2, p. 13; l'article a été repris dans Jann Matlock, *Scenes of Seduction*, *op. cit.*, pp. 249-280; p. 263.

142. Frédéric Chauvaud, *op. cit.*, p. 189.

143. *Ibid.*, p. 197. Nous avons examiné cette affaire dans la section « La presse judiciaire » de notre chapitre 2.

son argent, tout en lui tramant une mort ‘‘naturelle’’¹⁴⁴ ». Frédéric Chauvaud résume deux caractéristiques fondamentales de l’empoisonnement : il est toujours affaire de dissimulation, un crime sournois et obscur, et, second trait, « [c]rime familial, crime de l’intimité, crime de la proximité, il dévoile enfin la lâcheté et la cruauté froide, l’absence d’émotion et la trahison des sentiments¹⁴⁵ ». Il ajoute que « son évocation fait surgir des images blafardes de complots et d’inquiétantes obsessions d’associations occultes¹⁴⁶ ». L’empoisonnement constitue aussi un crime spécialisé en ce qu’il requiert un savoir mystérieux, renvoyant tout autant à la médecine qu’à la sorcellerie. Ainsi, en mettant en scène des gouvernantes criminelles qui empoisonnent, nos mystères urbains jouent avec les attentes du lecteur en proposant des figures effrayantes qui assimilent l’actualité judiciaire et en y ajoutant des craintes beaucoup plus profondes et plus anciennes.

L’empoisonneuse n’est pas toujours une gouvernante mais, dans la littérature romanesque, elle est souvent une variante de la « mauvaise mère »; pensons à Mme de Villefort, dans *Le Comte de Monte-Cristo*, qui fait des recherches approfondies sur les poisons grâce auxquelles elle assassine trois personnes pour s’assurer que son fils hérite de la fortune familiale¹⁴⁷. Néanmoins, dans les œuvres qui composent notre corpus, les figures de la gouvernante criminelle et de l’empoisonneuse sont toujours étroitement associées. Ce rapprochement est doublement significatif puisqu’il fonctionne également comme métaphore : la séductrice (c’est-à-dire, dans nos mystères urbains, tout autant l’aventurière que la gouvernante criminelle) empoisonne l’homme, au sens propre mais aussi, toujours, au sens figuré.

144. Jann Matlock, *loc. cit.*, p. 13 ou *op. cit.*, p. 263.

145. Frédéric Chauvaud, *op. cit.*, pp. 188-189.

146. *Ibid.*, p. 188.

147. Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1998 [1^{re} éd. : 1844-1846], pp. 647-664 (chapitre LII, « Toxicologie »); « Je vous demandais, continua Villefort d’une voix parfaitement calme, en quel endroit vous cachiez le poison à l’aide duquel vous avez tué mon beau-père M. de Saint-Méran, ma belle-mère, Barrois et ma fille Valentine [qui n’est pas véritablement morte] » (p. 1 301; chapitre CVIII, « Le Juge »).

Un poison pour les hommes

Mireille Dottin-Orsini écrit que « l'arbre de la femme fatale, c'est sans conteste le mancenillier, l'arbre-qui-tue : par ses fleurs empoisonnées, par son ombre mortifère¹⁴⁸ ». Cette comparaison, qui fait de la femme fatale un véritable poison, n'apparaît pas dans nos mystères urbains, pas plus que la formule de notre intertitre, « un poison pour les hommes ». Néanmoins, c'est bien cette idée qui régit la mise en scène de la séductrice : sa séduction est comparée à un poison insinuant. Nous avons déjà dit qu'Orsola contrôle Tardieu en l'enivrant¹⁴⁹; ajoutons qu'il décrit les boissons qu'elle lui donne comme si elles n'étaient qu'un prolongement d'Orsola elle-même : « Jamais bacchante ne poussa son amant à l'ivresse avec de plus ardentes séductions : il me semblait qu'au lieu de vin, je buvais une flamme allumée au regard de ses yeux¹⁵⁰ ». Pour sa part, Mme de Gastelar arrive au même résultat sans user de breuvages mystérieux; Pied-de-Fer décrit ainsi l'effet qu'elle a sur un jeune homme : « Cette passion éphémère, il est vrai, mais ardente et corrosive que t'avait jeté au cœur cette femme¹⁵¹ ». La métaphore apparaît de façon plus nette dans les tourments qu'inflige Cecily au notaire Ferrand. Le complice de celui-ci, le médecin Polidori, remarque des « symptômes alarmants qui chaque jour se développent en [lui]¹⁵² » et conclut que « sa passion ou plutôt [sa] frénésie pour Cecily, avait allumé chez ce misérable une fièvre dévorante¹⁵³ ». Ferrand meurt dans d'atroces souffrances dont la description peut rappeler les symptômes d'un poison violent :

Il retomba aussitôt en arrière, roide et inanimé; ses yeux semblaient sortir de leur orbite; d'atroces convulsions imprimaient à ses traits des contorsions surnaturelles, pareilles à celle que la pile voltaïque arrache au visage des cadavres; une écume sanglante inondait ses lèvres; sa voix

148. Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 216.

149. « Je sais ce qu'Orsola appelait prendre ou plutôt me donner des forces : c'était me livrer à ces vertiges de l'ivresse pendant lesquels je cessais d'être maître de moi, et où il me semblait que j'étais possédé par le démon de la violence et de la folie. Dans ces sortes de circonstances, Orsola mêlait à mon vin un aphrodisiaque qui me rendait presque insensé » (*MoP*, p. 519).

150. *Ibid.*, p. 499.

151. *MysPR*, t. II, p. 157. Rappelons qu'elle a également su inspirer une « passion qui fermentait dans [le] cœur du docteur Alberti » (*ibid.*, t. II, p. 138).

152. *MysP*, p. 1 102.

153. *Ibid.*, p. 1 103.

était sifflante, strangulée, comme celle d'un hydrophobe, car, dans son dernier paroxysme, cette maladie épouvantable... épouvantable punition de la luxure, offre les mêmes symptômes que la rage¹⁵⁴.

Les charmes et les paroles de Cecily, joints à l'incapacité dans laquelle se trouve Ferrand de la posséder, ont physiquement empoisonné le notaire et l'ont mené au délire puis à la mort. En ce sens, Cecily est peut-être la plus efficace des séductrices de notre corpus puisqu'elle agit avec pour seuls auxiliaires ses yeux, sa voix et sa toilette. Elle incarne l'essence même de la séductrice : un poison qui envahit le corps et l'âme de l'homme pour le corrompre et le mener à sa perte.

La métaphore de la séductrice comme poison est accompagnée dans notre corpus d'une comparaison fréquente avec le serpent. Pied-de-Fer, inquiet des agissements de Mme de Gastelar, s'exclame ainsi : « Pauvre jeune fille ! elle est morte peut-être de la morsure de cette vipère¹⁵⁵ ». La séductrice est décrite comme si elle sécrétait un véritable venin. Il est intéressant de s'arrêter quelque peu sur la richesse de ce comparant et sur les choix que font nos mystères urbains. Ainsi, ils n'exploitent absolument pas le serpent comme guérisseur, pas plus qu'ils n'en font un symbole de fécondité (même s'ils l'associent ici à des femmes). Ils insistent plutôt sur le fait que la séductrice produit une corruption morale, faisant de ce personnage un démon tentateur capable de manipuler les hommes, de contrôler leur être, leurs pensées et leurs décisions¹⁵⁶. La séductrice est ainsi fréquemment associée au diable, le tentateur par excellence : Cecily a une « méchanceté diabolique¹⁵⁷ »,

154. *Ibid.*, p. 1 133.

155. C'est dans le roman de Louis-François Raban que l'on trouve le plus fréquemment cette association entre la séductrice et le serpent (*MysPR*, t. I, p. 185, p. 225, t. II, p. 78, p. 84, p. 198). Néanmoins, les autres œuvres qui composent notre corpus n'en sont pas dépourvues : « Le voulez-vous, s'écria Silvia, en lançant à son amant un regard de vipère, le voulez-vous ? » (*VMysP*, t. VI, pp. 99-100). Cecily est comparée à un serpent qui « fascine [sa proie] silencieusement, l'aspire peu à peu, l'enlace de ses replis inextricables, l'y broie longuement, la sent palpiter sous ses lentes morsures et semble se repaître autant de ses douleurs que de son sang » (*MysP*, pp. 933-934), et Gérard Tardieu parle d'Orsola comme d'une « voluptueuse couleuvre » (*MoP*, p. 494).

156. « Silvia [...] avait cherché par tous les moyens possibles à faire de son amant ce que, jusqu'à ce moment, elle avait fait de tous les hommes qu'elle avait rencontrés : un hochet, une sorte de mannequin toujours prêt à accepter tous ses caprices, à se courber devant toutes ses volontés » (*VMysP*, t. II, p. 121; Savant, p. 119).

157. *MysP*, p. 934.

« le diable a donné les traits d'un ange¹⁵⁸ » à Mme de Gastelar dont le visage peut exprimer une « joie satanique¹⁵⁹ » et Silvia place la réussite de sa vengeance sous les auspices du diable¹⁶⁰. Tardieu, lui, constate qu'après avoir cédé à Orsola, il « apparten[t] au démon¹⁶¹ ». Il décrit en fait sa chute, évoquant une autre « séductrice maléfique¹⁶² », Ève, qui accompagne naturellement la figure du serpent tentateur.

Nos mystères urbains exploitent également les connotations sexuelles du serpent (qui « étreint », « enserre », « étouffe »). Cet animal est sexuellement ambigu : symbole phallique, il n'est cependant qu'une bouche et un ventre, réduction symbolique de la femme. Rappelons que la séductrice est parfois dotée d'une certaine masculinité (Orsola) ou d'habitudes masculines (Silvia) et qu'elle prend l'initiative dans les rapports amoureux, privant ainsi l'homme de ce qui constitue, dans nos mystères urbains, son privilège. L'ambiguïté de la séductrice touche toutes ses facettes : elle est séduisante et répugnante, elle est femme mais aussi homme, elle est enflammée mais également dépourvue de sentiments, elle empoisonne sans laisser de traces ou frappe au couteau, faisant couler le sang. L'oxymore, qui est son principe de construction¹⁶³, laisse paraître un malaise chez le romancier face à cette figure dont l'emploi est dramatiquement fructueux. Nous retrouvons une ambivalence sexuelle analogue et un refus similaire de la distribution traditionnelle des rôles avec notre troisième type de personnage féminin qui est pourtant, à plusieurs égards, aux antipodes de la séductrice et de la séduction.

158. *MysPR*, t. II, p. 81.

159. *Ibid.*, t. II, p. 140.

160. *VMysP*, t. V, p. 315.

161. *MoP*, p. 491.

162. Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 11.

163. Mireille Dottin-Orsini précise que l'oxymore est aussi fondamental à la fictionnalisation de la femme fatale (*op. cit.*, p. 180).

La femme hors séduction

Ni séduites ni séductrices, certaines femmes de nos mystères urbains se révèlent parfaitement autonomes et ne sont subordonnées à aucun personnage masculin. Les narrateurs les associent à la criminalité des bas-fonds en posant sur elles un regard aussi « exotisant » que celui qu'ils portent sur les brutes. Ils en font la contrepartie de l'usurier criminel que nous avons examiné précédemment¹⁶⁴. Leurs commerces sont les principaux lieux de rassemblement criminel; ces femmes se trouvent ainsi au centre de l'économie interlope puisque les profits amassés grâce aux délits aboutissent dans ces établissements. Pour les fictionnaliser, les narrateurs recontextualisent un cliché topique relevant du registre folklorique (l'ogresse) et un second venant du folklore et du fait divers (l'auberge criminelle). Ils marquent cependant une différence entre les tenancières de tapis-franc et les tenancières d'auberge, même si ces professions sont intimement liées dans nos romans (on loge souvent à la nuit dans le tapis-franc et des clients se réunissent à l'auberge pour s'enivrer). Nous préserverons cette distinction qui infléchit le rôle narratif et le portrait de ces femmes hors séduction.

La tenancière de tapis-franc

Les Mystères de Paris, avec la mère Ponisse, et *Les Vrais Mystères de Paris*, avec la mère Sans-Refus, présentent les descriptions les plus approfondies de la tenancière de tapis-franc (ou de cabaret). Dans le roman de Sue, le narrateur appelle « ogresse » celle qui exerce cette profession. Si cette désignation argotique n'est pas reprise dans les autres œuvres de notre corpus¹⁶⁵, le cliché de l'ogresse (un monstre ou un géant, d'aspect effrayant, qui se nourrit de chair humaine) constitue bien l'arrière-plan de la fictionnalisation de la tenancière. L'apparence de cette dernière

164. Voir la section « Le commerçant » de notre chapitre 3.

165. Vidocq l'utilise cependant dans *Les Voleurs : physiologie de leurs mœurs et de leur langage, ouvrage qui dévoile les ruses de tous les fripons et destiné à devenir le vade-mecum de tous les honnêtes gens* (Paris, chez l'auteur, 1836, t. I, p. 297).

varie : la mère Ponisse est « corpulente, [...] quelque peu barbue [avec une] voix rauque, virile¹⁶⁶ » tandis que la mère Sans-Refus est maigre et nerveuse. Cependant, malgré ces différences, les narrateurs tracent invariablement le portrait de femmes sales et repoussantes. En cela, ils réactualisent la monstruosité et la laideur du personnage folklorique pour l'intégrer dans un rapport de concordance entre l'habitant et l'habitat : le tapis-franc et celle qui le tient portent irrémédiablement la même crasse et la même décrépitude. Les vieux vêtements de la tenancière font ainsi écho au mobilier abîmé des lieux. Au moyen de ce principe de construction, les narrateurs reprennent une des lois régissant la fiction balzacienne (rappelons que le narrateur du *Père Goriot* précise à propos de Madame Vauquer que « toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne¹⁶⁷ »). Le visage de la tenancière conserve aussi les traces d'un amour abusif de l'alcool. Le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* souligne que la mère Sans-Refus multiplie « les accolades les plus fraternelles » à une bouteille d'absinthe qu'elle garde auprès d'elle, et qu'un usage immodéré du tabac « a élargi les méplats de son nez long et pointu¹⁶⁸ ». Antithèse de la jolie femme honnête, ces tenancières constituent bel et bien des ogresses tapies dans les bas-fonds de la grande ville : si elles n'assassinent pas leurs victimes pour ensuite les dévorer, elles persécutent néanmoins des jeunes filles souvent à peine sorties de l'enfance.

En effet, la tenancière de tapis-franc cumule les professions et, en plus de servir de la nourriture et des boissons dans son cabaret, elle loue des chambres aux prostituées dont elle possède les vêtements¹⁶⁹. Elle maintient celles-ci dans une cruelle dépendance et s'enrichit des profits obtenus lorsqu'elles vendent leur corps.

166. *MysP*, p. 38.

167. Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, op. cit., t. III, p. 54.

168. *VMysP*, t. I, p. 31; Savant, p. 16.

169. Le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* ajoute le rôle de receleur : « La profession du maître ou de la maîtresse du *tapis-franc*, qu'ils soient logeurs, rogomistes ou maîtres de mauvais lieu, est destinée à voiler l'industrie qu'ils exercent en réalité, celle de receleurs. C'est au *tapis-franc* que les voleurs déposent ou fabriquent leurs instruments de travail, qu'ils se déguisent, qu'ils apportent leur butin, qu'ils procèdent aux partages, qu'ils se réfugient sous de faux noms, lorsqu'ils sont trop vivement poursuivis » (*ibid.*, t. I, p. 36; Savant, p. 18). Ceci dit aussi l'importance du tapis-franc dans l'économie criminelle de nos romans.

De façon métaphorique, elle se « nourrit » non pas de leur chair mais grâce à celle-ci. De plus, elle exerce toutes ses activités avec une extrême cupidité. Les narrateurs en font un personnage prêt à tout pour s'enrichir et tourmenté par la crainte de se faire voler¹⁷⁰. C'est dire qu'elle est caractérisée par un appétit vorace pour l'argent et qu'elle cherche toujours à « dévorer » les richesses de ceux qui se présentent dans son tapis-franc.

Ce sombre portrait est toutefois nuancé par certains relents de vertu. La mère Ponisse prétend maintenir la religion dans son tapis-franc grâce à la présence d'une « sainte branche de buis de Pâques, achetée à l'église¹⁷¹ ». Lorsque Rodolphe la remarque, la tenancière répond naïvement : « Eh bien, faut-il pas vivre comme des païens¹⁷² » ? De son côté, la mère Sans-Refus est maternelle et charitable envers ses protégés et secourt une jeune femme en difficulté dans la rue. Les narrateurs de ces deux romans allègent également leur portrait de la tenancière de tapis-franc en le teintant d'humour. Ils font de son avarice un trait comique qui rappelle les portraits de bourgeois cupides et obtus qui peuplent nos mystères urbains.

Le cas de Peggy Witch des *Mystères de Londres* synthétise bien le portrait de la tenancière de tapis-franc. Le narrateur en fait « une horrible vieille femme comme il en croît dans les boues de Londres et non pas ailleurs¹⁷³ ». Les criminels, qui l'appellent « sorcière Peg », « fiancée du bourreau » ou « noire damnée¹⁷⁴ », se rendent à son cabaret pour boire et assister à des combats à mains nues qui sont

170. « L'ogresse [la mère Ponisse], partagée entre le désir de faire une bonne affaire, l'étonnement de voir un ouvrier posséder autant d'argent, la crainte d'être dupée, et l'espoir de gagner davantage encore » hésite à « vendre » Fleur-de-Marie et demande une somme exorbitante pour les vêtements que porte celle-ci (*MysP*, p. 84). De son côté, après des libations excessives, la mère Sans-Refus a comme première pensée que ses clients l'ont dévalisée dans son sommeil : « Oh ! oui, je dormais bien. Ah ! mon Dieu ! s'écria-t-elle se tâtant avec vivacité. Mais retrouvant à ses côtés son clavier garni de ses clés, son visage redevint serein » (*VMysP*, t. IV, p. 23; Savant, p. 225).

171. *MysP*, p. 39.

172. *Ibid.*, p. 44.

173. *MysL*, t. I, p. 124.

174. *Ibid.*, t. I, p. 124 et p. 178.

souvent mortels¹⁷⁵. Ils craignent d'ailleurs l'éventualité d'une descente policière : « N'ouvre pas, Peg, s'écria Mitchell, ou je t'étrangle ! ce sont les policemen¹⁷⁶ ». Le cabaret de Peg Witch rappelle ceux de la mère Ponisse et de la mère Sans-Refus en ce qu'il est un pôle important de la société interlope londonienne : il constitue un lieu privilégié pour recruter des coquins « sans foi et sans scrupules¹⁷⁷ ».

La tenancière de cabaret permet les rencontres entre criminels mais participe très peu aux péripéties principales. Après l'avoir décrite, le narrateur la délaisse rapidement¹⁷⁸ et ne lui attribue qu'un programme narratif sommaire. Elle n'est pas poursuivie par le surhomme et n'est pas arrêtée par les forces de l'ordre : les descentes policières effectuées dans le cabaret créent des péripéties mais demeurent sans effets sur la criminalité puisque, en quelques minutes, les clients reprennent leurs conversations au Lapin-Blanc et plusieurs malfaiteurs échappent au coup de filet chez la mère Sans-Refus¹⁷⁹. La tenancière de tapis-franc n'est donc pas un acteur important dans l'intrigue mais joue un rôle central dans le tableau de la criminalité exotique. Cependant, les trois autres mystères urbains que nous étudions attribuent l'importance du tapis-franc moins à celle qui le tient qu'à ceux qui le fréquentent. Cette coupure au sein de notre corpus est maintenue à propos de la tenancière d'auberge rouge qui n'apparaît que dans les romans de Sue, Vidocq et Féval.

175. « Ces deux baumes sortaient de la pharmacopée de Peg Witch, dont le bouge était fréquemment le théâtre de ces sortes d'ébats » (*ibid.*, t. I, p. 177).

176. *Ibid.*, t. I, p. 177.

177. *Ibid.*, t. I, pp. 184-185.

178. Exception faite de la mère Sans-Refus qui est présente dans différents chapitres des *Vrais Mystères de Paris*. Cependant, le rôle accru de ce personnage s'explique par le fait qu'elle est également la mère d'un personnage plus important (Silvia).

179. Voir *MoP*, pp. 67-73 et *VMysP*, t. VI, pp. 264-271; Savant, p. 289-292.

La tenancière d'auberge rouge

L'auberge rouge est un établissement associé à des activités suspectes et « dont on n'est pas certain de ressortir vivants¹⁸⁰ ». Ce lieu est depuis plusieurs siècles en Europe au cœur de multiples histoires qui cristallisent une inquiétude diffuse alimentée par les craintes que la vulnérabilité du sommeil et l'isolement imposent aux voyageurs. De plus, l'anecdote du fils revenu secrètement et assassiné par ses parents, qui circule abondamment dès le Moyen-Âge¹⁸¹, est souvent intégrée à de tels récits. Ainsi, au XIX^e siècle, toute affaire de crime à l'intérieur d'une auberge se nourrit de ce cliché topique devenu un motif littéraire récurrent tout en contribuant aussi à le cristalliser.

L'affaire de l'auberge de Peyrebeille, sans doute la plus célèbre, mérite d'être brièvement examinée pour l'éclairage qu'elle porte sur nos romans¹⁸². En 1833, Pierre Martin, Marie Breysse et Jean Rochette sont condamnés à mort pour l'assassinat d'un marchand nommé Enjolras¹⁸³. Ce jugement conclut une enquête criminelle et une saga judiciaire entamée deux ans plus tôt. Plusieurs historiens ont émis de sérieux doutes quant à la culpabilité des accusés¹⁸⁴. Il n'est pas utile de retracer le détail des ramifications complexes de cette affaire qui a fait couler beaucoup d'encre. Rappelons simplement le rôle important de la rumeur publique :

180. Gérald Messadié, *Le Secret de l'Auberge rouge : enquête sur une affaire criminelle*, Paris, L'Archipel, 2007, p. 9. L'appellation rappelle la nouvelle *L'Auberge rouge* de Balzac (1831); toutefois dans celle-ci, le meurtre n'est pas commis par les tenanciers de l'auberge mais par un voyageur.

181. Maria Kosko l'a repérée dans la littérature de plusieurs pays d'Europe (*Le Fils assassiné : étude d'un thème légendaire*, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia, « Folklore Fellows Communications », 1966, vol. LXXXIII, n°198, 364 p.). Albert Camus en a usé au XX^e siècle dans *Le Malentendu* (1944). Elle est particulièrement d'actualité dans les premières décennies du XIX^e siècle, à cause de tous les soldats qui ont participé aux nombreuses guerres napoléoniennes et en sont revenus changés par les années, les combats et les privations.

182. Il ne s'agit évidemment pas du seul cas. Mentionnons celui de Louis Brun, dit l'Enfer, qui, en 1826, est guillotiné pour l'assassinat d'un marchand dans son auberge située à une trentaine de kilomètres de Peyrebeille (Nathalie Chevalier, *L'Affaire de l'Auberge rouge*, Paris, De Vecchi, « Grands Procès de l'Histoire », 2001, p. 27 et Gérald Messadié, *op. cit.*, p. 211).

183. Le neveu de Pierre Martin, André Martin, est aussi arrêté et accusé mais la justice l'acquitte.

184. Notamment Thierry Boudignon (*L'Auberge rouge : le dossier*, Paris, CNRS Éditions, 2007), Nathalie Chevalier (*op. cit.*) et Gérald Messadié (*op. cit.*).

si la condamnation – fondée sur des témoignages qui semblent aujourd’hui problématiques et truffés d’incohérences – porte sur un meurtre, l’accusation évoquait initialement plus de cinquante assassinats. Les ragots ont pris une ampleur considérable : Pierre Martin aurait amassé une énorme fortune en supprimant des voyageurs pendant plus de vingt-cinq ans. Avec ses complices, il aurait brûlé les corps dans un four et son épouse aurait servi des morceaux des victimes aux clients. Si la presse parisienne couvre cet événement à partir du 11 juillet 1833, la province française en est déjà durablement marquée¹⁸⁵. Des études récentes comme celles de Thierry Boudignon, de Nathalie Chevalier et de Gérald Messadié illustrent à merveille la démesure de cette affaire et proposent différentes explications, relevant pour la plupart d’une jalousie paysanne envers la réussite « suspecte » de l’aubergiste Martin.

Présentons maintenant les trois auberges rouges que proposent nos mystères urbains. Dans celle du Bien-Venu des *Vrais Mystères de Paris*, la tenancière et ses filles gagnent la confiance du voyageur qui a droit à un bon repas et à une chambre agréable dans un établissement propre. Au milieu de la nuit, la victime est étouffée silencieusement grâce à un dispositif placé au-dessus du lit. Le stratagème est si astucieux qu’un inspecteur venu enquêter le commente ainsi :

Eh ! eh ! se dit-il, mais ceci me paraît fort ingénieux, et surtout très philanthropique. Le voyageur, à l’aide de ce procédé, doit passer, sans trop souffrir, du sommeil à la mort. L’industrie fait vraiment, tous les jours, de nouveaux progrès¹⁸⁶.

Le *modus operandi* de l’hôtellerie du Roi George, dans *Les Mystères de Londres*, est plus rudimentaire mais plus polyvalent : les tenanciers détraussent les voyageurs sans toujours les tuer. Ils endorment leurs victimes au moyen de narcotiques; celles-ci font l’objet d’un lucratif commerce (parce que certains individus leur demandent des jeunes filles, d’autres des corps pour des séances de dissection). Si l’air renfrogné de l’aubergiste Gruff ne suscite pas la sympathie, celui de son épouse, le cerveau criminel du couple, inspire la confiance et trompe aisément ses victimes.

185. Thierry Boudignon, *op. cit.*, p. 124.

186. *VMysP*, t. VII, p. 25; Savant, p. 310.

À l'opposé, la demeure des Martial, dans *Les Mystères de Paris*, n'incite pas à la tranquillité d'esprit. Il s'agit en effet d'un repaire de bandits, et le fils de la tenancière ne craint pas d'être vu par les clients lorsqu'il commet un crime puisque ceux-ci sont des « amis¹⁸⁷ ». Le cabaret n'est qu'une façade : la famille vole et assassine pour s'enrichir. Le narrateur évoque un personnage conduit dans ce qu'il croyait être une auberge pour y passer la nuit de Noël et dont le corps a été enseveli sous la remise à bois¹⁸⁸ – crime qui associe ce lieu à une auberge rouge.

Ces établissements présentent certaines différences (l'hôtellerie du Roi George est la seule à ne pas être isolée, l'auberge du Bien-Venu est la seule à être propre et bien tenue) et surtout un point commun : on y assassine après avoir gagné la confiance de la victime. Les narrateurs attribuent aux tenancières un lourd passé criminel et plusieurs meurtres. Ils les décrivent également de façon analogue : elles sont grandes, sèches, immorales et présentées comme des expertes du crime. Ils n'insistent cependant pas sur leur saleté, à la différence des tenancières de cabaret. Si deux d'entre elles (la veuve Martial et la tenancière du Bien-Venu) sont mères, elles sont toutes dépourvues de sentiments maternels et ignorent la pitié. La maîtresse du Bien-Venu est toujours prête à tuer tandis que celle du Roi George n'hésite pas à vendre deux adorables jeunes filles (son mari répugne à commettre ce crime). Quant à la mère Martial, elle est en guerre contre la société et ne faiblit ni au moment de son arrestation ni devant l'échafaud¹⁸⁹. La tenancière d'auberge rouge est ainsi plus résolue que nombre de criminels éprouvés : elle a sa place parmi les personnages les plus effrayants de nos mystères urbains. Impitoyable et sanguinaire, elle rappelle l'ogresse mais semble surtout incarner le Mal absolu.

187. « Mais êtes-vous sûr de n'être pas dérangé ? S'il venait des pratiques dans votre cabaret ? – Il n'y a pas de crainte, bourgeois. À cette heure-là, et en hiver surtout, il n'en vient jamais... c'est notre morte-saison; et il en viendrait, qu'ils ne seraient pas gênants, au contraire... c'est tous des amis connus » (*MysP*, p. 723).

188. *Ibid.*, p. 721 et p. 735.

189. *Ibid.*, pp. 891-892 et p. 1 218.

Une telle férocité, qui distingue ces femmes des maîtresses de cabaret dont le portrait est moins sombre, nous conduit à l'étude d'un personnage féminin unique dans nos romans : la Chouette, des *Mystères de Paris*. Celle-ci partage plusieurs traits avec la tenancière d'auberge rouge qu'elle surpasse toutefois en cruauté. Le narrateur insiste sur « son œil vert et rond, son nez crochu, ses lèvres minces, son menton saillant, sa physionomie à la fois méchante et rusée¹⁹⁰ ». Ce portrait en fait une sorcière – ou une ogresse – mais elle n'est dotée d'aucun attribut surnaturel, à la différence, par exemple, d'une autre sorcière, la Brocante, des *Mohicans de Paris*, qui est chiffonnière et tireuse de cartes¹⁹¹. Criminelle compétente¹⁹², la Chouette tue sans pitié pour voler et ne demande qu'à utiliser son vitriol pour défigurer ses victimes. Avant de se lancer dans le crime, elle exerçait des petits métiers¹⁹³. À cette époque, elle se vit confier un enfant volé, de complexion fragile, Fleur-de-Marie, envers lequel elle se comporta comme une marâtre et fit preuve d'une cruauté impitoyable¹⁹⁴.

En fait, le narrateur s'efforce de rendre la Chouette cruelle et amoral même par rapport aux autres criminels, notamment lorsqu'il décrit la colère du Chourineur, pourtant familier des abus physiques, suite au récit des tourments de Fleur-de-Marie¹⁹⁵. La Chouette simule aussi de l'affection envers un enfant de dix ans pour s'en faire un auxiliaire¹⁹⁶. Plus significatif encore est son comportement à l'égard du

190. *Ibid.*, p. 70.

191. Celle-ci est cependant un personnage associé au Bien et non une réelle criminelle (malgré son avarice et son métier qui consiste à duper les clients).

192. « [E]lle est éprouvée et pourra nous être d'un grand secours pour faire le guet, prendre des informations, receler, vendre, etc. » (*MysP*, p. 127).

193. Elle avait un cabinet de pêche à la ligne et faisait de la friture (*ibid.*, pp. 48-49).

194. Elle faisait travailler Fleur-de-Marie toute la journée en la nourrissant à peine, la battait, lui tirait les cheveux et lui arracha même une dent (*MysP*, pp. 48-52).

195. « – Qu'as-tu donc, Chourineur ? lui dit [Rodolphe]. – Ce que j'ai ! Comment ! ça ne vous fait rien, à vous ? Ce monstre de Chouette qui martyrise cet enfant ! Vous êtes donc aussi dur que vos poings ? » (*ibid.*, p. 50).

196. « – Vieille loque ! Je lui conseille de faire la dégoûtée, dit la Chouette en prenant un air révolté dont Tortillard fut dupe, repousser un amour d'enfant comme celui-là ! Et la borgnesse embrassa de nouveau Tortillard avec une affection grotesque. Le fils de Bras-Rouge, profondément touché de cette nouvelle preuve d'affection, y répondit avec expansion et s'écria, dans sa reconnaissance : Vous n'avez qu'à ordonner, vous verrez comme je vous obéirai bien... comme je vous servirai ! » (*ibid.*, p. 308).

Maître d'école devenu aveugle : après l'avoir volé, elle l'enferme dans un caveau pour le faire souffrir. Sa cruauté est gratuite. Tandis que les horreurs commises par les autres criminels sont dictées par l'appât du gain, la Chouette torture et tue pour le profit mais aussi par plaisir :

Écoute-moi bien : j'ai toujours adoré avoir quelqu'un à qui faire sentir mes ongles... bêtes ou gens. Avant la Pégriotte (que le boulanger me la renvoie ! car j'ai toujours mon idée... de la débarbouiller avec du vitriol), avant la Pégriotte, j'avais un môme qui s'est refroidi [est mort] à la peine : c'est pour cela que j'ai été au clou [en prison] six ans; pendant ce temps-là je faisais la misère à des oiseaux : je les apprivoisais pour les plumer tout vifs... mais je ne faisais pas mes frais, ils ne duraient rien. En sortant de prison, la Goualeuse est tombée sous ma griffe; mais la petite gueuse s'est sauvée pendant qu'il y avait encore de quoi s'amuser sur sa peau. Après, j'ai eu un chien qui a pâti autant qu'elle; j'ai fini par lui couper une patte de derrière et une patte de devant : ça lui faisait une si drôle de dégaine que j'en riaais, mais que j'en riaais à crever¹⁹⁷.

Cette tirade fait peut-être de la Chouette le personnage le plus terrifiant des romans de notre corpus. Elle constitue un pôle extrême de sauvagerie que les autres criminels exotiques n'atteignent pas. La violence intégrée, par le vol, à une logique d'enrichissement est plus compréhensible que la cruauté que déploie la Chouette. Ses talents lui permettent d'ailleurs de réapparaître à plusieurs reprises dans le roman : plus compétente que la brute, elle est impliquée dans différentes intrigues et constitue un criminel d'exception, selon l'appellation que nous avons proposée¹⁹⁸.

La Chouette illustre, de façon extrême, une caractéristique cruciale des tenancières : leur capacité à mener une vie (criminelle) indépendamment de tout contrôle masculin. Aucune n'est assujettie à un homme : elles sont presque toutes célibataires ou veuves et les deux qui sont mariées dominant leur époux¹⁹⁹. Elles ne bénéficient pas non plus de traitements spécifiques en raison de leur sexe (les criminels ne sont pas galants envers elles et ne tentent pas de les séduire) et elles posent des gestes qui horrifient les malfaiteurs les plus endurcis. Elles sont ainsi détachées du paradigme « séduire ou être séduit(e) ». Dans l'univers du lecteur, la

197. *Ibid.*, pp. 313-314.

198. Voir la section « Le criminel d'exception » de notre chapitre 3.

199. La tenancière de l'auberge du Bien-Venu fait preuve d'indépendance même si elle ne domine pas son époux qui est un redoutable bandit : elle lui désobéit en ce qui a trait à ses activités criminelles dans son auberge rouge (*VMysP*, t. VII, pp. 21-24; Savant, pp. 308-309).

femme honnête demeure, juridiquement et socialement, inférieure à l'homme; dans la fiction, les narrateurs proposent des criminelles qui agissent d'égal à égal avec leurs confrères masculins ou qui les dominent. Nos romans martèlent la crainte qu'elles inspirent et utilisent des clichés topiques qui évoquent des personnages effrayants pour les mettre en scène. Leur cruauté extrême témoigne du malaise des romanciers qui refusent d'en faire de « simples » criminels : ces femmes hors séduction tombent dans l'excès et le monstrueux. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, à une exception près, elles périssent d'une mort affreuse, généralement aux mains d'un personnage secondaire²⁰⁰ : les romanciers usent de ces femmes hors-séduction cruelles pour créer des effets dramatiques forts mais ils répugnent à les laisser impunies dans la société soumise au retour à l'ordre qui caractérise la fin de leurs fictions. Elles sont punies autant pour leurs crimes que pour la liberté dont elles font preuve face aux conventions sociales qui gouvernent leur sexe.

Nos romans proposent un univers fictionnel dans lequel l'autonomie de la femme est très limitée. Au sein du personnel romanesque féminin, seules les « femmes hors séduction » bénéficient d'une indépendance financière et d'une liberté d'action. Parmi les « états [de femme] dans la société traditionnelle²⁰¹ », elles relèvent de ce que Nathalie Heinich appelle, après la « première » (la femme mariée) et la « seconde » (la maîtresse), la « tierce », c'est-à-dire une femme « qui n'est pas soumise au désir de l'homme – avec les avantages et les inconvénients d'une telle situation²⁰² », par exemple une vieille fille ou une veuve. Résumant la classification tripartite de Nathalie Heinich, Christine Guionnet et Erik Neveu précisent à propos de la « tierce » que « [s]on accès au savoir, au travail la prive du sexe, la rend socialement non désirable, presque invisible aux hommes²⁰³ ». Dans nos romans, les personnages féminins qui ont un rôle narratif significatif et qui appartiennent à cette

200. Par exemple, la mère Sans-Refus est assassinée par sa propre fille tandis que Mrs Gruff et la Chouette ont le crâne fracassé, la seconde au cours d'une longue et effroyable lutte dans un cachot.

201. Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1996, p. 85.

202. *Ibid.*, p. 254.

203. Christine Guionnet et Erik Neveu, *op. cit.*, p. 236.

catégorie sont toujours impliqués dans des activités criminelles. Les autres « tierces » ne sont que des figurantes.

Cette « émancipation » (par rapport à la position dominée de la femme et par rapport au rôle de celle-ci dans le paradigme de la séduction) passe donc invariablement par le crime mais aussi par l'attribution de caractéristiques présentées comme incompatibles avec la conception de l'époque de la féminité. Les principales sont la masculinité de son apparence et l'absence absolue de comportements maternels, systématiquement combinées avec la vieillesse et la laideur. Si, pour reprendre la formule de Simone de Beauvoir, « l'homme définit la femme non en soi mais relativement à lui²⁰⁴ », les narrateurs de nos romans situent la femme hors-séduction à mi-chemin entre le sexe masculin et le sexe féminin. En effet, lorsqu'ils proposent des personnages qui y échappent, ils leur refusent les traits qui caractérisent socialement la féminité. Ces femmes « hors séduction » ne s'apparentent plus tout à fait à leur sexe et ne semblent pouvoir échapper à la damnation qu'est la séduction qu'en sortant de la féminité, sans nécessairement verser dans le genre masculin.

Dans nos mystères urbains, les personnages féminins sont construits en fonction de leurs rapports à la séduction. La femme à séduire, incarnée en trois types (la jeune femme malheureuse et persécutée, la prostituée vertueuse, l'épouse du bagnard), est caractérisée par des vertus et des souffrances excessives. Les narrateurs en font des victimes, et des martyrs, affligés des pires tourments en raison des désirs que les hommes éprouvent pour elles. À l'inverse, la femme séductrice (aventurière, gouvernante criminelle) profite de ces désirs – que généralement elle suscite sciemment – pour persécuter des hommes et s'élever

204. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1986 [1^{re} éd. : 1949], t. I, p. 17.

socialement. Impitoyable, elle est associée à l'excès (l'aventurière est passionnée, brûlante, la gouvernante criminelle est dissimulatrice, froide). Elle s'abaisse dans le crime aussi loin que la femme à séduire s'élève dans la résignation. Tout aussi criminelle est la femme hors séduction (tenancière de tapis-franc ou d'auberge rouge) qui réussit grâce à son habileté et à ses capacités à gagner la confiance de ses victimes. En fait, elle profite d'une absence d'ambiguïté dans ses rapports avec les criminels masculins puisque, n'étant ni à séduire ni séductrice, elle est un partenaire qui n'est ni véritablement un homme ni totalement une femme. Ces trois catégories de personnages présentent ce que nos mystères urbains traitent comme un problème de contrôle masculin : la femme à séduire est menacée de passer sous la mainmise d'un séducteur, la femme séductrice domine les hommes, la femme hors séduction échappe à toute subordination. Le personnel romanesque criminel féminin est donc toujours à penser en fonction de sa contrepartie masculine.

Faut-il voir dans cette réduction de la femme à la séduction – subie, exercée ou refusée –, la marque de la misogynie de nos romans²⁰⁵ ? Sans tomber dans les jugements trop tranchés (nous avons déjà vu que les œuvres qui composent notre corpus résistent aux interprétations définitives et figées), il semble raisonnable d'y voir au moins le symptôme d'un refus, parfaitement intégré dans les conventions de l'époque, de penser la femme autrement que par rapport à l'homme et celui d'un malaise profond face au corps féminin et à sa sexualité. Les femmes qui échappent au contrôle masculin ne parviennent jamais à s'intégrer véritablement à la société bourgeoise. La séductrice est une monstruosité, une étrangeté contre-nature, parfois même associée à la magie et au démon tandis que la femme hors-séduction est située dans un entre-deux sexuel problématique. Ne s'intégrant pas dans les conceptions

205. Si la dimension misogyne de la mise en scène de la femme fatale peut sembler aller de soi (pensons au titre de l'ouvrage de Mireille Dottin-Orsini), Ellen Constans n'écarte pas non plus l'idée d'une certaine misogynie dans la fictionnalisation de la victime dans le roman sentimental et se demande si ce genre « ne véhicul[e] pas à la fois une peur et une mise en garde contre la sexualité féminine » (Ellen Constans, « Victime et martyre ! Héroïne ? La Figure féminine dans le roman de la victime (1875-1914) », dans *Angels, Santa* (dir.), *op. cit.*, p. 29). Dans ces œuvres, la femme serait responsable du désir qu'elle provoque chez les hommes et de sa propre « faiblesse » devant l'amour (*ibid.*). Ce constat correspond bien à ce que nous pouvons observer dans nos mystères urbains.

socialement valorisées de la féminité, ces figures s'opposent à l'ordre bourgeois, tout comme les séducteurs qui s'en prennent à la femme à séduire. Les femmes de nos mystères urbains sont ainsi constamment associées à la crainte d'un désordre social, d'un bouleversement du bon fonctionnement de la société bourgeoise. Elles sont conséquemment forcées de rentrer dans les rangs ou se trouvent finalement expulsées puisque nos romans visent à préserver l'équilibre social à tout prix. Dans les œuvres qui composent notre corpus, la femme à séduire n'est plus à séduire au moment où elle fait un mariage heureux ou si elle subit une fin tragique. La séductrice et la femme hors séduction disparaissent de l'intrigue ou sont assassinées. Nos mystères urbains se nourrissent du désordre social qui accompagne ces figures mais le résorbent toujours, de façon plus ou moins drastique, dans leurs dernières pages. Le même schéma s'observe à propos du personnage du surhomme.

Chapitre 6 Le surhomme : hors des lois, au-dessus des lois ?

La critique situe généralement la genèse du « surhomme littéraire » dans le creuset des grands romans-feuilletons de la monarchie de Juillet. Elle évoque le plus souvent Rodolphe, des *Mystères de Paris*, et le comte de Monte-Cristo, du roman éponyme¹ d'Alexandre Dumas, comme les grands modèles de cette figure². Lorsque le critique légitimiste Alfred Nettement décrit le comte de Monte-Cristo comme « plus fort, plus riche, plus intelligent que le monde entier, récompensant les vertus cachées, punissant les crimes impunis³ », il fournit une description sommaire mais exacte de ce que nous appellerons ici le « modèle canonique » du surhomme littéraire. Chacun de nos mystères urbains en comporte une incarnation, à commencer par *Les Mystères de Londres* qui met en scène le marquis de Rio Santo, fréquemment retenu comme un autre archétype du surhomme littéraire. Nos romans sont ainsi au cœur du processus complexe de l'apparition de ce personnage.

Il faut préciser que les différents éléments contenus dans la description d'Alfred Nettement ne se sont pas imposés de façon consensuelle. Plusieurs des romanciers qui ont mis en scène des surhommes littéraires ont dérogé à ce modèle canonique, que nous aurons l'occasion de préciser dans les prochaines pages. Ces expérimentations, qui n'ont pas toujours produit des surhommes retenus par l'histoire littéraire, sont nombreuses au sein de notre corpus qui s'impose comme un terreau fertile parce que nos auteurs écrivent les uns avec ou contre les autres. Lorsqu'ils proposent un surhomme, ils cherchent tout autant à le différencier au sein

1. Publié dans le *Journal des débats*, du 24 août 1844 au 15 janvier 1846.

2. Vittorio Frigerio écrit que « [l]e “surhomme” littéraire trône ainsi une fois pour toutes sur le passage obligé du roman à la philosophie, de la fiction à la réalité, un pied sur *Les Mystères de Paris*, un pied sur *Monte-Cristo*, comme l'Hercule antique entre Europe et Afrique » (*Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Médiatextes », 2002, p. 15). On trouve un rapprochement similaire sous la plume de Lise Queffelec (*Naissance du roman populaire à l'époque romantique. Étude du roman-feuilleton de La Presse de 1836 à 1848*, thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1983, p. 119).

3. Alfred Nettement, *Études sur le feuilleton-roman*, Paris, Perrodil, 1845-1846, t. II, p. 377 (cité par Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1975, p. 46).

du personnel romanesque de leur œuvre – à s’assurer que le lecteur le reconnaisse comme surhomme – qu’à le singulariser au sein de la classe des surhommes, parmi ses équivalents dans les autres mystères urbains. Le choix de reprendre ou non un trait utilisé par un écrivain qui agit au moins en partie comme un concurrent relève de stratégies narratives qui dépassent la seule mise en scène du personnage. En nous efforçant de mieux apprécier le travail qu’effectuent les narrateurs pour s’approprier la figure du surhomme, nous rendrons compte des bouillonnements qui ont accompagné son émergence. Du même geste, nous expliciterons son statut tout à la fois nécessaire et hautement problématique au sein de nos mystères urbains.

Le modèle canonique

Plusieurs travaux importants traitent en profondeur du surhomme⁴. Ils en dessinent une image précise que Lise Queffélec résume lorsqu’elle énumère les principales caractéristiques de cette figure :

D’une pâleur fatale de déterré ou de vampire, [...] pâleur du reste éminemment aristocratique, ou au contraire hâlé par le soleil de l’Orient, [...] de taille le plus souvent haute, mais toujours bien prise (le corps témoigne de sa force physique), “d’une beauté fière” (ce qui résulte de sa supériorité), et élégante (ce qui démontre son appartenance à l’aristocratie), le héros possède tous les signes de la “noblesse de race” : pieds fins, et main belle, il est toujours doté d’une fort belle chevelure, noire le plus souvent. Son regard transperce et son sourire éblouit. Sa voix est en général remarquable⁵.

Ajoutant à cette énumération d’autres caractéristiques – notamment la grande « élégance vestimentaire⁶ » –, Lise Queffélec offre une description du modèle

4. Nous pensons en premier lieu à la thèse de doctorat de Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l’époque romantique*, dont le chapitre « Le héros » constitue, à notre connaissance, une des études les plus approfondies sur le sujet (*op. cit.*). Mentionnons également *Les Fils de Monte-Cristo* de Vittorio Frigerio (*op. cit.*), l’ouvrage fondateur de Marc Angenot (*op. cit.*) et une synthèse très complète de Lise Queffélec-Dumasy (« De quelques problèmes méthodologiques concernant l’étude du roman populaire », dans Roger Bellet et Philippe Régnier (dir.), *Problèmes de l’écriture populaire au XIX^e siècle*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1997, pp. 229-266).

5. Lise Queffélec, *op. cit.*, p. 130. Le type de personnage que Lise Queffélec désigne ici par « héros » correspond à celui que nous nommons « surhomme ». Nous discuterons un peu plus loin de ces questions de terminologie.

6. *Ibid.*

canonique du surhomme littéraire qui se révèle parfaitement opérationnelle pour les critiques. L'auteur identifie les clichés récurrents dans le portrait de cette figure, clichés que les romanciers choisissent ou non d'employer pour créer un personnage qui « incarne le rêve de toute-puissance de l'individu pris dans les multiples contraintes de la vie réelle⁷ ». Ses capacités sont illimitées⁸ et « sa position sociale est seulement une marque de supériorité [qui doit] lui laisser la plus grande liberté d'action, et rien d'autre : elle ne détermine pas son comportement⁹ ». Sa puissance apparaît dans son savoir en apparence sans faille, dans ses qualités, dans sa « supériorité dans tous les arts de lutte¹⁰ » et dans l'accès à des richesses en apparence infinies¹¹. Grâce à ces atouts, les surhommes sont « des protecteurs, mais aussi des vengeurs; justiciers, ils se font à leur tour persécuteurs et bourreaux¹² ». C'est dire que cette figure possède aussi une face sombre, ce que Lise Queffélec nomme « ambivalence¹³ ». Cette dualité contribue au « pouvoir de séduction¹⁴ » du surhomme, lequel passe par un regard intense qui agit aussi comme vecteur de son ascendant sur ceux qui subissent sa domination.

Généralement retenus par la critique¹⁵, les éléments que nous venons d'énumérer nous permettent de trier les étiquettes employées pour désigner ce type de personnage. Certains chercheurs parlent de « héros », en lui accolant des qualificatifs comme « exceptionnel », « populaire », « romantique » ou « prométhéen¹⁶ »,

7. *Ibid.*, p. 120. L'auteur précise que « [l]a toute-puissance n'est pas un attribut du héros populaire, mais sa définition même » (*ibid.*).

8. *Ibid.*, p. 121.

9. *Ibid.* Lise Queffélec ajoute : « Jamais sa situation historique ne détermine les comportements du héros » (*ibid.*, p. 125).

10. *Ibid.*, p. 131.

11. *Ibid.*, pp. 126-127. Posant le même constat, Marc Angenot va plus loin encore dans ses conclusions : « Le [surhomme] du feuilleton ne bute que devant un seul obstacle : l'argent; qu'il soit un bandit généreux ou un héritier de grande famille, on ne peut se dissimuler que sans argent, il ne pourrait rien » (Marc Angenot, *op. cit.*, p. 46).

12. Lise Queffélec, *op. cit.*, p. 135.

13. *Ibid.*, p. 132. Précisons que ce terme est depuis passé dans le vocabulaire critique, raison pour laquelle nous ne le guillemetterons plus.

14. *Ibid.*, p. 135.

15. Voir par exemple les pages que leur consacre Marc Angenot (*op. cit.*, pp. 46-49).

16. Ainsi « héros exceptionnel » (Michel Nathan, *Splendeurs et misères du roman populaire*, textes réunis et présentés par René-Pierre Colin, René Guise et Pierre Michel, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1990, p. 15), « héros populaire » (Lise

et d'autres utilisent des désignations comme « justicier », « redresseur de torts », « vengeur » et enfin « surhomme¹⁷ ». Ces appellations se recoupent mais ne sont jamais d'exacts synonymes¹⁸. Chacune relève d'une perspective critique et d'une insistance sur une ou plusieurs facettes du personnage. À la lumière des éléments qui composent le modèle canonique, il nous semble impératif de maintenir l'appellation « surhomme » puisque les traits observés contribuent d'abord à mettre en évidence sa supériorité sur les autres personnages. Il s'agit, de plus, de la seule qui convient à tous les cas que nous examinerons ici. Précisons que nous nous en tiendrons au « surhomme littéraire¹⁹ », selon l'expression de Vittorio Frigerio, et laisserons de côté les conceptualisations qu'en ont proposé certains philosophes²⁰.

L'examen du *Comte de Monte-Cristo* permet d'illustrer le modèle canonique que nous dégagons ici : les efforts du narrateur pour établir la supériorité du personnage principal font de celui-ci une incarnation exemplaire du surhomme. Sa description physique, que le narrateur répète à diverses reprises, est tout à fait significative :

Queffélec, *op. cit.*, p. 109), « héros romantique » (Umberto Eco, « Rhétorique et idéologie dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XIX, n° 4, 1967, p. 598 [une version remaniée a paru dans Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, pp. 39-83; p. 65] et Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1989, p. 85), « héros prométhéen » (Marc Angenot, *op. cit.*, p. 13).

17. Ainsi « justicier » (René Guise, « Autour du thème "Crime et châtement" », dans Ellen Constans et Jean-Claude Vareille (dir.), *Crime et Châtiment dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle*, actes du colloque international de mai 1992 à Limoges, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1994, p. 14 et Umberto Eco, *loc. cit.*, p. 598; ou *op. cit.*, p. 65), « redresseur de torts » (Alain-Michel Boyer, *La Paralittérature*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2 673, 1992, p. 75), « vengeur » (Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, « Poétique », 1992, p. 172 et Lise Queffélec, *op. cit.*, p. 111) et « surhomme » (Umberto Eco, *loc. cit.*, p. 598; ou *op. cit.*, p. 65, Vittorio Frigerio, *op. cit.*, p. 15 et Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2 466, 1989, p. 14).

18. Par exemple, un vengeur, malgré ses prétentions à rétablir l'ordre moral, n'est pas véritablement un justicier : il ne fait qu'appliquer la loi du talion, etc.

19. Vittorio Frigerio, *op. cit.*, p. 256.

20. Pensons par exemple au surhomme de Frédéric Nietzsche. Nous rejoignons ici un constat de Vittorio Frigerio qui souligne que « l'interprétation en clé nietzschéenne du héros dumasien – malgré son intérêt – s'avère insuffisante ou trop réductrice, ne prenant en considération qu'une seule lecture possible du personnage et de son idéologie » (*ibid.*, p. 24).

Quoique d'une pâleur presque livide, cet homme avait une figure remarquablement belle; ses yeux étaient vifs et perçants; son nez droit et presque de niveau avec le front, indiquait le type grec dans toute sa pureté, et ses dents, blanches comme des perles, ressortaient admirablement sous la moustache noire qui les encadrait. [...] Sans être d'une grande taille, il était bien fait du reste, et [...] avait les mains et les pieds petits²¹.

En quelques lignes, les traits essentiels du surhomme – sa pâleur, sa taille, sa beauté, etc. – sont tous convoqués. Le narrateur du *Comte de Monte-Cristo* ne manque pas non plus d'insister sur la toute-puissance et la fascination qu'exerce ce personnage²². Pour illustrer son ambivalence, il le compare à un dangereux carnassier²³ et au « mauvais ange²⁴ ».

Le surhomme du *Comte de Monte-Cristo* sera pour nous un précieux point de comparaison en ce qu'il incarne un modèle appelé à se stabiliser au fil du XIX^e siècle. Nous en retrouvons les principaux traits sous le Second Empire avec le Rocambole de Ponson du Terrail et, au début du XX^e siècle, avec des personnages comme Arsène Lupin de Maurice Leblanc (1864-1941) et Chéri-Bibi de Gaston Leroux (1868-1927), qui ont marqué l'histoire littéraire, parfois plus que les romans dont ils sont issus²⁵. Nous n'avons cependant pas retenu le roman-feuilleton de Dumas au sein de notre corpus parce que, malgré plusieurs caractéristiques communes avec nos mystères urbains – les schémas des intrigues, l'importance du crime, la localisation d'une part de l'histoire à Paris –, *Le Comte de Monte-Cristo* ne fait pas de la cité un moteur de la narration. Les « mystères » de la ville n'y sont pas

21. Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1998 [1^{re} éd. : 1844-1846], p. 346. Voir aussi la page 234 pour une description similaire.

22. Le narrateur multiplie les exemples et, s'il s'agit chaque fois de réussir dans des entreprises de peu de conséquences, leur accumulation sert à affirmer la toute-puissance de Monte-Cristo. Ainsi : « [Monte-Cristo] avait appris que les deux amis avaient voulu faire prendre une loge dans le théâtre Argentina, et qu'on leur avait répondu que tout était loué. En conséquence, il leur apportait la clé de la sienne » (*ibid.*, p. 453) puisqu'il a réussi, lui, à en obtenir une. Le narrateur précise de plus que le comte de Monte-Cristo « était fait pour l'emporter sur les jeunes gens avec lesquels il se trouverait. En réalité, c'est que, par une dernière ressemblance avec les héros fantastiques du poète anglais, le comte semblait avoir le don de la fascination » (*ibid.*, p. 453).

23. « Son nez se dilatait comme celui d'un animal féroce qui flaire le sang, et ses lèvres, légèrement écartées, laissaient voir ses dents blanches, petites et aiguës comme celles d'un chacal » (*ibid.*, pp. 433-434).

24. « Le comte était debout et triomphant comme le mauvais ange » (*ibid.*, p. 437).

25. Ces personnages sont fréquemment associés par plusieurs critiques, notamment Vittorio Frigerio (*op. cit.*, pp. 258-310).

mis à l'avant et le narrateur, à la différence de ceux de notre corpus, n'affirme pas un vaste projet de faire sens de l'opacité sociale.

Le surhomme dans nos mystères urbains

Chacune de nos œuvres propose un personnage « plus grand que nature », à savoir Rodolphe de Gérolstein dans *Les Mystères de Paris*²⁶, Rio Santo dans *Les Mystères de Londres*, Salvador dans *Les Vrais Mystères de Paris*, Pied-de-Fer dans *Les Mystères du Palais-Royal*, Pasqual dans *Les Mendiants de Paris* et Salvator dans *Les Mohicans de Paris*. Nous l'avons dit, chacun de ces surhommes est l'objet d'un double processus : différenciation à l'intérieur du roman dans lequel il évolue et singularisation au sein de la classe que forment ces personnages. Pour rendre compte de ce phénomène, nous examinerons les différents surhommes de nos mystères urbains en utilisant la typologie, proposée par Philippe Hamon, des « procédés différentiels [qui] serv[e]nt à désigner le héros²⁷ ». Ceux-ci, que l'auteur nomme également « procédés d'accentuation », nous serviront d'armature théorique pour mieux apprécier tout à la fois le portrait du surhomme, son fonctionnement dans la narration et ses rapports avec les attentes des lecteurs.

26. Rodolphe était absent des premières versions rédigées par Sue et c'est le Chourineur qui devait agir comme le personnage principal. René Guise note que « dans le roman en deux volumes, le personnage de Rodolphe n'existe pas. Il est créé par Sue pour la version en quatre volumes. Cette constatation faite, on peut s'interroger sur l'intrigue de la première version. Deux éléments du texte manuscrit fournissent des indications qui permettent de risquer quelques hypothèses. Dans le texte initial nous avons bien la rencontre du Chourineur et de Fleur de Marie. La jeune héroïne fait son métier, racole le client. Le Chourineur se montre brutal; Fleur de Marie se défend et son courage lui vaut la sympathie du brigand. Il la conduit au Lapin Blanc où il lui offre à boire et à manger » (René Guise, « *Les Mystères de Paris*, histoire d'un texte : légende et vérité », *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 17 (« 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* »), 1992, p. 25).

27. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wayne C. Booth, Philippe Hamon et Wolfgang Kayser, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points », 1977, p. 154. Il s'agit de la version remaniée d'un article antérieur (« Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972, pp. 86-110). Dans la première version, cinq procédés sont identifiés (*loc. cit.*, pp. 90-93) et le sixième, le « commentaire explicite », n'apparaît que dans la version remaniée (*op. cit.*, p. 158). Lorsque les textes concordent, nous indiquons les deux références en commençant par la version remaniée que nous utilisons principalement.

Deux des procédés d'accentuation décrits par Philippe Hamon ne se révèlent guère utiles pour nous. Il s'agit d'abord de la « distribution différentielle » qui est « un mode d'accentuation purement quantitatif et tactique jouant essentiellement sur [l'] apparition aux moments marqués du récit (début/fin des séquences et du récit, “épreuves” principales)²⁸ ». Chacun de nos surhommes se différencie en étant le personnage occupant le plus d'espace narratif dans l'œuvre qui le met en scène et en participant aux moments charnières de la diégèse. Le second procédé est l' « autonomie différentielle », c'est-à-dire la capacité du personnage à « apparaî[tre] seul, ou conjoint avec n'importe quel autre personnage²⁹ ». Ici encore, nos surhommes se distinguent : dénominateur commun des diverses intrigues, ils apparaissent parfois seuls mais sont tout de même liés à tous les autres personnages. C'est dire que chacun de nos surhommes s'impose comme le centre de gravité de son roman et que son programme narratif constitue l'épine dorsale à laquelle se greffent les différents récits qui composent l'œuvre. Si ces deux procédés marquent un effort de différenciation des surhommes, leur singularisation n'y est toutefois pas un enjeu.

Nous retiendrons les quatre autres procédés d'accentuation parce que c'est grâce à eux que les narrateurs différencient leur surhomme tout en cherchant à le singulariser face à ses équivalents. Nous en ferons les quatre grandes parties de ce chapitre. En examinant l'usage qui en est fait, nous pourrions apprécier l'attitude des narrateurs face au modèle canonique : conformisme, refus ou utilisation distanciée.

La qualification différentielle : le portrait initial

La « qualification différentielle » consiste à faire du surhomme le « support [de] qualifications que ne possèdent pas, ou que possèdent à un degré moindre, les

28. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » dans *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 155; ou *loc. cit.*, p. 91.

29. *Ibid.*

autres personnages de l'œuvre³⁰ ». Si l'on trouve des traces de ce procédé dans presque chacune des présences du surhomme, il ne s'agit toujours que de répétitions du portrait initial qui « revêt [...] une valeur cataphorique d'annonce et de programmation³¹ ». Le lecteur ne découvre pas un personnage qui se révèle progressivement en tant que surhomme : celui-ci s'impose immédiatement comme tel grâce aux caractéristiques que lui attribue le narrateur lorsqu'il le présente. Le surhomme n'a pas vocation à évoluer et son portrait initial sert à expliquer et à justifier ses actions ultérieures. Sa présentation prend donc une valeur accrue en raison des impératifs de lisibilité immédiate qui prévalent dans nos mystères urbains. Le narrateur en fait le moment qui établit les codes de la reconnaissance de ce personnage, moment souvent, nous le verrons, accompagné d'une séquence narrative qui constitue une épreuve qualifiante.

La différenciation du surhomme apparaît dans les choix onomastiques des romanciers qui privilégient un certain exotisme. Quatre d'entre eux adoptent un nom aux consonances étrangères (Rio Santo, Salvador, Salvator et Pasqual), Louis-François Raban opte pour un nom de guerre (Pied-de-Fer) et Eugène Sue pour un prénom aux fortes connotations romantiques (Rodolphe)³². Cette tendance trouve des échos chez ceux de ces auteurs qui ont choisi de publier sous pseudonyme pour orienter d'entrée de jeu la lecture. Installer la « qualification différentielle » du surhomme consiste en un travail sur et avec les attentes du lecteur. C'est ainsi que pour le différencier efficacement au sein du personnel romanesque, les narrateurs ont recours à plusieurs clichés topiques au moment de le présenter.

Le portrait du surhomme est ainsi établi dans une relation à un « déjà-lu » auquel le personnage ne peut toutefois se résumer, notamment parce que les clichés attendus ne sont pas toujours présents de façon significative. Néanmoins, ils sont

30. *Ibid.*, p. 154; ou *loc. cit.*, p. 90.

31. Jean-Philippe Miraux, *Le Personnage du roman : genèse, continuité, rupture*, Paris, Nathan Université, « Lettres - 128 », 1997, p. 45.

32. Alexandre Dumas évoque également l'imaginaire romantique puisque le prénom véritable de Salvator est Conrad.

rarement explicitement contredits (un surhomme de petite taille, par exemple). Les portraits initiaux comportent peu de clichés langagiers. En comparant les descriptions des surhommes, il est vrai que nous retrouvons souvent les mêmes adjectifs (« perçant » pour qualifier le regard³³, « pâle » pour décrire le teint³⁴) et quelques expressions récurrentes (les cheveux « bouclés naturellement », « le front large³⁵ »). Cependant, le phénomène est limité dans les séquences servant à présenter les surhommes et même, somme toute, dans les romans pris dans leur totalité, compte tenu de leur ampleur. Une lecture attentive permet de constater dans ces portraits un certain effort d'originalité langagière qui se dégage clairement face à la redondance des clichés topiques utilisés pour décrire le surhomme et le rattacher à la figure quasi mythique du héros byronien.

Des « héros byroniens »

Nous constatons effectivement une grande cohésion entre les romans de Sue, Féval, Vidocq et Dumas qui mettent en scène des personnages révoltés qui constituent, selon l'expression de Mario Praz, « des apôtres du Bien sous une apparence satanique³⁶ ». L'œuvre de George Gordon Byron (1788-1824) a donné à cette figure déjà ancienne un retentissement considérable au XIX^e siècle. Max Milner et Claude Pichois soulignent certains traits du « héros byronien » : « [T]eint sombre, regard fascinant, passé mystérieux où se trouve enfoui le secret d'une

33. « Rodolphe était doué de cet effrayant coup d'œil fixe, perçant » (*MysP*, p. 71); « À ce regard, Rio Santo répondit par un autre, perçant, froid et scrutateur » (*MysL*, t. I, p. 139); dans le visage de Pied-de-Fer « brillaient de larges et vives prunelles, qui semblaient percer l'obscurité du bois » (*MysPR*, t. I, p. 131).

34. *MysP*, p. 41 et *MysL*, t. I, p. 30. Dans *Les Mohicans de Paris*, le narrateur emploie également l'adjectif « pâle » mais pour le préciser, se distinguant ainsi du modèle canonique, sans le rejeter totalement : « Son visage, plutôt mat que pâle » (*MoP*, p. 50).

35. « Rodolphe porte la tête haute et fière; ses cheveux châtons, naturellement bouclés, encadrent son front large, noble et ouvert » (*MysP*, p. 259); « Ses cheveux [ceux de Rio Santo], bouclés naturellement, groupaient au hasard leurs mèches gracieusement ondules, laissant à découvert un front large, plein de franchise et de fierté » (*MysL*, t. I, p. 58); « Sa figure [celle de Pasqual], maintenant, présente un front large et austère » (*MeP*, p. 5); « Ses cheveux noirs [ceux de Salvator] étaient souples et bouclés » (*MoP*, p. 50).

36. Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir*, Paris, Gallimard, « Tel », 1999 [1^{re} éd. française : Denoël, 1977], p. 92.

existence criminelle aux yeux de la société et d'une haine inexpiable³⁷ ». Les œuvres de Byron formulent explicitement ces caractéristiques qui dessinent un homme d'action solitaire dans le monde (« Autour de lui était tracé un cercle mystérieux qui l'isolait des hommes et leur défendait d'approcher³⁸ ») et torturé par une fatalité comme Conrad, le personnage principal du *Corsaire* :

La nature n'avait pas destiné Conrad à commander des brigands. Son âme fût changée avant que ses actions l'eussent poussé à faire la guerre à l'homme, et à renier le ciel. [...] Il se sentait coupable; mais les autres n'étaient pas meilleurs selon lui³⁹.

Nous retrouvons aussi de tels héros dans *Le Giaour*, dans *Lara* et dans *Manfred*, qui propose, chez Byron, « la dernière explosion de révolte, le dernier cri de douleur de l'individu vaincu par l'univers⁴⁰ ». Mario Praz écrit que ces personnages « nous ramènent [...] au Schedoni d'Ann Radcliffe [et] au Satan de Milton⁴¹ ». Le « héros byronien » s'inscrit donc dans une longue tradition du révolté.

Ce type prend également un relief particulier en ce que la « légende byronienne⁴² » entrelace inextricablement la vie de l'écrivain et celle de ses personnages. Dans ses œuvres, Byron propose en effet un « sombre portrait d'un soi-même idéal⁴³ » qui « vi[t] les drames que Byron rêv[e]⁴⁴ ». Il intègre beaucoup de lui-même dans ces révoltés, au premier chef sa propre conviction d'être un « ange déchu⁴⁵ ». Cependant, dans un mouvement inverse, il calque aussi sa vie sur celles des personnages qu'il crée. Selon André Maurois, le poète est fort timide et se drape peu à peu de ses créations : en société, « le héros byronien dev[ient] un modèle

37. Max Milner et Claude Pichois, *Histoire de la littérature française : de Chateaubriand à Baudelaire (1820-1869)*, Paris, Flammarion, « GF », 1996 [1^{re} éd. : Arthaud, 1985], p. 136.

38. George Gordon Byron, « Lara », *Œuvres complètes*, traduites par A. E. de Chastopalli, Paris, Ladvocat, 1820-1821, t. I, pp. 17-18 (chant I, VI). La traduction a en fait été réalisée par Amédée Pichot (1795-1877) et Eusèbe de Salle (1796-1873); A. E. de Chastopalli est une anagramme (imparfaite) de A. Pichot et E. de Salle.

39. George Gordon Byron, « Le Corsaire », *ibid.*, t. I, p. 97 (chant I, XI).

40. André Maurois, *Don Juan ou la Vie de Byron*, Paris, Grasset, 1993 [1^{re} éd. : 1952], p. 304.

41. Mario Praz, *op. cit.*, pp. 84-85.

42. *Ibid.*, p. 92.

43. *Ibid.*, p. 79.

44. André Maurois, *op. cit.*, p. 191.

45. *Ibid.*, p. 158.

théâtral et faux qu'il se cro[i]t obligé d'imiter⁴⁶ ». Progressivement, la vie que mène l'auteur du *Corsaire* prend un aspect parfaitement « byronien » : une réputation sulfureuse, une flétrissure sociale entraînée par les soupçons d'une relation incestueuse avec sa demi-sœur Augusta, un engagement fatal, mais aussi héroïque aux yeux de plusieurs, dans l'insurrection de la Grèce. Pour nous, le héros byronien sera toutefois d'abord celui mis en scène par l'auteur dans ses œuvres.

Le modèle canonique du surhomme a pour noyau ce type de héros révolté; il lui fait toutefois prendre une expansion considérable, comme nous allons le voir. Dans nos mystères urbains, les traits que les narrateurs décrivent chez les surhommes leur donnent un air de ressemblance et les inscrivent dans la filiation du héros byronien : si Rodolphe est de taille moyenne et a les cheveux châtons clairs, Rio Santo, Salvador et Salvator sont grands et ont une abondante chevelure noire⁴⁷. Ils sont tous âgés d'une trentaine d'années, âge qui permet de leur attribuer tout à la fois une certaine jeunesse, une vigueur musculaire considérable, un charme certain et un passé mystérieux. Les narrateurs évitent de faire du surhomme un « tout jeune homme » ou un « vieil homme » et se montrent généralement approximatifs : Rodolphe « paraissait âgé de trente à trente-six ans », Salvador est âgé « d'à peu près trente à trente-cinq ans⁴⁸ » et Rio Santo est « un homme d'une trentaine d'années⁴⁹ ». D'ailleurs, après avoir estimé l'âge de Salvator à « trente ans à peu près⁵⁰ », le narrateur des *Mohicans de Paris* ajoute « [qu'] un instant plus tard, il eût été fort embarrassant, pour ne pas dire impossible, de lui assigner un âge positif, à dix ans près⁵¹ ».

46. *Ibid.*

47. *MysP*, pp. 41-42, *MysL*, t. I, p. 29, *VMysP*, t. I, p. 38; Savant, p. 19 et *MoP*, p. 50. Dans le chapitre XV, « Le bal », de la seconde partie des *Mystères de Paris*, le narrateur précise que Rodolphe a trente-six ans mais celui-ci, « quoiqu'il approchât du déclin de la vie », n'a rien à envier aux hommes plus jeunes (*MysP*, p. 259).

48. *MysP*, p. 41 et *VMysP*, t. I, p. 38; Savant, p. 19.

49. *MysL*, t. I, p. 29.

50. *MoP*, p. 49.

51. *Ibid.*

La mise en scène de la beauté du surhomme est l'objet d'une surenchère particulière. Le narrateur des *Mystères de Paris* précise que les traits de Rodolphe « étaient régulièrement beaux, trop beaux peut-être pour un homme⁵² » tandis que celui des *Mystères de Londres* attribue à Rio Santo un « remarquable type de beauté⁵³ ». Salvator serait non seulement digne de poser pour le peintre Pétrus mais celui-ci consentirait à le payer plus cher que ses modèles réguliers⁵⁴. Si Salvador n'a pas la même grâce élégante, il possède tout de même « un caractère particulier de distinction⁵⁵ ». Les narrateurs cherchent ainsi à différencier le surhomme des autres « beaux personnages » et à affirmer sa supériorité sur ceux-ci. Sa splendeur, qui demande parfois à être décodée, l'isole au sein du personnel romanesque.

La qualification différentielle du surhomme provient également de sa tenue vestimentaire qui exprime une suprême élégance et un détachement serein, que le personnage soit vêtu pour aller au bal ou à une réunion de criminels dans un tapis-franc⁵⁶. Lise Queffélec précise que « [l'] habillement du héros est toujours décrit avec soin. Il porte ses vêtements, de forme et de goût parfaits, avec l'aisance de l'habitude, et comme le remarque Bory, même déguisé en ouvrier reste un parfait dandy⁵⁷ ». Ce passage des *Mohicans de Paris* illustre bien ce phénomène :

Ainsi habillé, il était impossible de dire à quelle classe précise de la société il appartenait : c'était la manière dont il porterait ces habits, c'était le langage qu'il parlerait, qui lui assigneraient un rang dans la société. Le chapeau sur l'oreille, Salvator était un ouvrier endimanché; le chapeau droit sur la tête, Salvator était un homme du monde en négligé⁵⁸.

52. *MysP*, p. 41. Nous retrouvons une formulation identique, page 259, lorsque le narrateur évoque « la parfaite régularité de ses traits [...], peut-être trop beaux pour un homme ».

53. *MysL*, t. I, p. 29. Le narrateur, décrivant les pensées d'un personnage, ajoute : « Stephen le [Rio Santo] contempla longtemps avec dépit. Le jeune médecin se savait joli garçon, mais il ne lui vint pas même à l'idée qu'on pût établir un parallèle entre lui et ce superbe étranger » (*ibid.*).

54. « Sacrebleu ! le beau modèle pour mon *Raphaël chez la Fornarina*, et comme je lui donnerais bien six francs par séance, au lieu de quatre, s'il voulait poser » (*MoP*, p. 52).

55. *VMysP*, t. I, p. 38; Savant, p. 19. Le narrateur rappelle à différentes reprises la beauté de Salvador : « Ainsi que nous l'avons déjà dit, [Salvador] possédait toutes les aimables qualités qui constituent un homme du meilleur monde : des traits d'une distinction parfaite, un organe flatteur et des formes élégantes » (*ibid.*, t. V, p. 35).

56. Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique*, op. cit., p. 130.

57. *Ibid.*

58. *MoP*, p. 83.

La tenue vestimentaire du surhomme ne suffit pas à le classer socialement, une caractéristique qui le différencie des personnages honnêtes et qui le rapproche des criminels d'exception pour lesquels nous avons vu l'importance du déguisement. Par son élégance, il rappelle le dandy avec lequel il partage une grande maîtrise de soi. Cependant, contrairement à lui, le surhomme ne se caractérise pas par son « dédain, [son] désenchantement [ou sa] froideur⁵⁹ ». Ajoutons que le surhomme n'échappe aux limitations sociales que « par le haut » et ne peut « dégrader » les habits qu'il porte. Son élégance vestimentaire trahit toujours sa noblesse aux yeux du lecteur.

L'adjectif « aristocratique » est ainsi employé à propos de Rio Santo⁶⁰ et de Rodolphe, qui se fait pourtant passer pour un simple peintre en éventails⁶¹. Cette noblesse ne se résume pas à l'affirmation d'une origine sociale : si Rodolphe (prince de Gérolstein) et Salvator (fils naturel du marquis de Valgeneuse) sont bien de sang noble, Rio Santo et Salvador sont issus de modestes familles bourgeoises. Le surhomme ne se contente pas d'un statut héréditaire : à sa « noblesse de race⁶² » s'ajoute un réel mérite par ses qualités et ses gestes. Sans proposer explicitement un renversement subversif de la hiérarchie sociale, les narrateurs de nos mystères urbains offrent un véritable idéal méritocratique : le surhomme, totalement détaché de toutes contraintes financières⁶³, n'appartient à aucune classe sociale précise et relève de l'élite par ses caractéristiques et ses réalisations.

59. Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique*, op. cit., p. 131.

60. *MysL*, t. I, p. 29.

61. *MysP*, p. 41.

62. Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique*, op. cit., p. 130, déjà citée par nous, p. 2, citation à laquelle est rattachée la note 5.

63. À cet égard, nos surhommes illustrent parfaitement les conclusions de Marc Angenot et de Lise Queffélec (voir note 11). Aucun d'entre eux n'est pauvre (ce qui limiterait sa puissance) ou n'est « esclave » d'une profession (Salvator est commissionnaire, mais cet emploi lui laisse une entière liberté de temps). Rodolphe profite de la fortune des Gérolstein (*MysP*, pp. 256-257), Pied-de-Fer peut, grâce aux trésors accumulés durant ses campagnes de pillage, prêter de l'argent au « Saint-Père le pape » (*MysPR*, t. I, p. 217), Rio Santo bénéficie des profits amassés durant ses années de piraterie et de ceux de son industrie de faux-monnayeur (*MysL*, t. I, pp. 88-89 et t. II, pp. 287-291), Salvador, lorsqu'il a besoin d'argent, puise à sa guise dans l'héritage que lui a dérobé son cousin (*MoP*, p. 2 114), tout comme Pasqual peut exiger les sommes dont il a besoin du père Corbeau (*Mep*, p. 137). Seul Salvador fait ici exception, et doit multiplier les efforts pour se procurer des fonds.

La « noblesse méritocratique » du surhomme est perçue par des personnages que la fiction caractérise par leur sensibilité (Fleur-de-Marie est embarrassée par la présence de Rodolphe⁶⁴) ou leur clairvoyance : « Au revoir, seigneur commissionnaire ! comme on dit dans les *Mille et une Nuits*; car j'en reviens à ma première idée : décidément, vous êtes un prince déguisé⁶⁵ ». Cette dernière remarque du médecin Ludovic des *Mohicans de Paris* résume bien la perception du surhomme que le narrateur tente de mettre en place. Ce faisant, il veut créer une connivence avec le lecteur, posé comme un observateur éclairé qui n'est pas abusé par le déguisement du surhomme. Sa perspicacité est mise à contribution de façon plus marquée encore par les narrateurs des *Mystères du Palais-Royal* et des *Mendiants de Paris* qui proposent des portraits de surhomme fort différents de ceux que nous avons rencontrés jusqu'ici.

Refuser le « héros byronien »

Dans *Les Mendiants de Paris*, le narrateur propose en Pasqual un personnage dont l'apparence détonne au sein des surhommes. Il le décrit d'abord comme

un mendiant d'une trentaine d'années, borgne [,] à jambe de bois, si on devait l'en croire [, et] à demi chauve : son crâne nu décuplait son large front déjà sillonné de rides; ses cheveux, d'un blond ardent, avaient la longueur qu'on leur laisse prendre à la campagne⁶⁶.

Il s'agit en partie d'un déguisement : Pasqual possède encore ses deux jambes et ses deux yeux. Néanmoins, son front ridé et « à demi chauve » et ses cheveux « d'un blond ardent » établissent un contraste net entre lui et les surhommes byroniens que nous avons étudiés plus haut. Disons tout de suite que cet écart se limite à ces deux

64. « Deux ou trois fois Fleur-de-Marie, rencontrant le regard fixe de Rodolphe, avait détourné la vue; elle ne se rendait pas compte de l'impression que lui causait cet inconnu. Gênée, opprimée par sa présence, elle se reprochait de se montrer si peu reconnaissante envers celui qui l'avait arrachée des mains du Chourineur; elle regrettait presque d'avoir si sincèrement raconté sa vie devant Rodolphe » (*MysP*, p. 60).

65. *MoP*, p. 872. Un autre personnage semble aussi perspicace : « Jean Robert remarquait tout : il remarqua cette nuance presque insaisissable » (*MoP*, p. 83) dans la tenue du surhomme qui, d'un mouvement de chapeau, change de classe sociale (voir la citation à laquelle est rattachée la note 58).

66. *MeP*, p. 2.

éléments et que les autres caractéristiques du portrait de Pasqual sont similaires à celles que nous avons eu l'occasion d'observer :

Sa figure présente un front large et austère, des traits réguliers, une physionomie qui, avec l'aspect un peu sauvage qu'imprime la vie vagabonde, et une gravité sombre, montre pourtant quelque élévation, et respire surtout la force d'âme, l'intelligence et le courage⁶⁷.

Ajoutons que ce surhomme a aussi une trentaine d'années, qu'il est tout de même séduisant et que le narrateur le présente comme « l'un des privilégiés de sa classe⁶⁸ », soulignant ainsi explicitement la qualification différentielle dont il est l'objet. Pasqual n'est donc pas à proprement parler l'antithèse du « héros byronien » (un nain chauve et laid par exemple) : il se distingue simplement de celui-ci par sa chevelure et ses rides. Cet écart, en apparence mineur, est flagrant en raison de la cohérence parfaite entre les autres surhommes que nous avons examinés. Il est également significatif parce qu'il rompt avec le stéréotype du bel inconnu sombre et mystérieux associé au héros byronien (ou au héros romantique). Tout en différenciant Pasqual au sein du personnel romanesque des *Mendiants de Paris*, le narrateur s'assure de le singulariser parmi ses équivalents (Rodolphe, Rio Santo, Salvador). Il déjoue ainsi les attentes du lecteur.

Nous observons un schéma analogue (mais plus éloigné encore du modèle canonique) dans *Les Mystères du Palais-Royal*. Pied-de-Fer n'y apparaît que dans le treizième chapitre, à la fin du premier volume, alors que le surhomme est d'ordinaire présenté dès les scènes initiales. Son portrait le distingue des autres personnages que nous étudions dans ce chapitre :

[U]n homme, d'un aspect étrange, traversait d'un pas rapide le parc de Souvrecœur [...]. Sous la visière de [sa] singulière coiffure cependant, brillaient de larges et vives prunelles, qui semblaient percer l'obscurité du bois; un nez long et proéminent, qui prenait racine entre ces yeux ardents, semblait s'appuyer à sa base sur d'épaisses moustaches jadis noires et qui commençaient à grisonner, de même que la barbe longue et touffue qui lui couvrait le menton⁶⁹.

67. *MeP*, p. 5.

68. *Ibid.*

69. *MysPR*, t. I, p. 131.

Malgré le regard perçant et la couleur de la chevelure, les traits décrits ici forment un portrait assez éloigné de celui des autres surhommes. Le narrateur s'abstient de parler de sa taille, souligne son « aspect étrange », lui attribue un nez « proéminent » et précise que la vieillesse est apparente dans ses moustaches. Ce portrait est aux antipodes de celui d'un « héros byronien ».

L'écart avec le modèle canonique du surhomme est d'autant plus grand que ce portrait s'inscrit dans la stratégie du « faux inconnu » : le narrateur introduit ici un personnage que le lecteur a déjà rencontré, le criminel d'exception Lauricot⁷⁰. Ce n'est toutefois qu'à partir du passage cité qu'il déploie les procédés différentiels qui en font un surhomme. Cette double vie pose problème en ce que le personnage dérouté les attentes du lecteur puisque celui-ci l'a découvert comme un rustre immoral n'ayant rien en commun avec un bel homme ténébreux. Dans les premiers chapitres, aucun indice ne permet de deviner en Lauricot un surhomme dissimulé. Ce n'est qu'après l'avoir délaissé en tant que criminel d'exception que le narrateur cherche à se justifier en décrivant sa conversion devant la grandeur d'âme d'une de ses victimes⁷¹ et en affirmant que « [r]ien n'est absolu en ce monde; les meilleures natures ne sont pas à l'abri d'une mauvaise pensée, et les plus mauvaises peuvent céder à un bon sentiment⁷² ». Pied-de-Fer prononce également une tirade expliquant sa métamorphose par le fait qu'il est devenu Lauricot suite à un chagrin amoureux⁷³. Cette justification après-coup explique l'invraisemblance de la conversion. Pied-de-Fer traîne toujours, comme un boulet, son passé de Lauricot puisque rien n'annonçait le surhomme dans ce personnage dépravé.

70. Voir la section « Le criminel d'exception » de notre chapitre 3.

71. « Aux paroles prononcées avec tant de candeur par le brave sous-lieutenant, le bandit avait senti sa poitrine s'élargir, son sang avait circulé tout à coup avec plus de vitesse et de chaleur; cet homme, qui n'aimait plus rien, qui avait renoncé à toutes les douces joies du monde, venait de trouver un but; une puissance secrète venait de lui révéler que désormais il ne tuerait plus pour tuer, qu'il ne volerait plus pour voler » (*MysPR*, t. I, p. 153).

72. *Ibid.*, t. I, p. 151.

73. « Le dégoût de la vie me saisit; j'allai à Paris, où je cherchai à vous oublier en me jetant à corps perdu dans les excès de toute espèce. Je devins, sous le nom de Lauricot, un bandit de bas étage, un pilier de tripot et de maison de débauche; ma force physique était toujours la même; mais mon énergie s'éteignit graduellement » (*ibid.*, t. I, p. 140).

Le roman de Raban présente donc un écart significatif avec le mode de présentation retenu dans les autres œuvres de notre corpus. Il serait toutefois abusif d'y voir un refus catégorique du rôle actanciel du surhomme. En effet, dans le premier chapitre des *Mystères du Palais-Royal*, le narrateur introduit un personnage dont le portrait se conforme tout à fait avec ce que nous avons observé dans nos autres mystères urbains :

Baldaquin était un homme de trente ans environ, d'une taille élevée, d'une assez jolie figure; il était vêtu avec une sorte d'élégance; des bagues de prix brillaient à ses doigts; une chaîne d'assez bon goût serpentait sur son gilet; il avait les yeux noirs, le regard perçant, et il s'exprimait avec une certaine facilité⁷⁴.

Nous retrouvons ici plusieurs des traits qui nous sont maintenant familiers et l'on peut penser que ce personnage était destiné à jouer un rôle prépondérant dans la diégèse. Cependant, dès le second chapitre, le narrateur enchâsse un deuxième récit et, le roman n'ayant pas été achevé, Baldaquin est laissé en suspens.

Pour expliquer cette organisation narrative si différente de celle que nous avons rencontrée dans les autres mystères urbains de notre corpus, une première hypothèse semble s'imposer : Pied-de-Fer serait un « ajustement » apporté en cours de publication⁷⁵. Il est en effet possible que, par exemple en raison d'un effritement du lectorat, Raban ait senti le besoin d'introduire une figure forte de surhomme au centre de la diégèse, peut-être pour compenser l'absence prolongée de Baldaquin qui devait initialement jouer ce rôle⁷⁶. Cependant, si Raban s'était ainsi ajusté en cours de rédaction, on peut se demander pourquoi il aurait choisi d'utiliser un personnage

74. *Ibid.*, t. I, p. 10.

75. Rappelons que Joseph-Marie Quérard affirme que le roman a été publié dans « un journal judiciaire intitulé *Petit Courrier des Tribunaux* » (*Les Supercheries littéraires dévoilées*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964 [fac-similé de la 2^e éd. (Paris, 1869)], t. III, p. 43; voir la section « Un sous-genre romanesque » de notre chapitre 1).

76. Nos recherches ne nous ont cependant pas permis de découvrir des données qui permettraient de tirer des conclusions solides à ce sujet. Rappelons que nous n'avons pu retrouver d'autres traces que les indications de Joseph-Marie Quérard quant à la publication dans le *Petit Courrier des Tribunaux*. Nous n'avons donc pas, par exemple, d'informations quant à une baisse dans les ventes qui aurait amené le directeur du journal à demander des modifications au romancier. Les deux volumes de la première édition des *Mystères du Palais-Royal* ont été publiés simultanément (juillet 1845), ce qui nous interdit de penser qu'un éditeur aurait pu conseiller des changements selon les réactions du public au premier volume.

déjà connu du lecteur et connoté de façon négative pour incarner le rôle du surhomme. Le narrateur se montre d'ailleurs conscient des difficultés créées par ce choix, comme en témoignent les nombreuses tentatives visant à justifier cette conversion inattendue.

Une seconde hypothèse permet peut-être de mieux expliquer l'écart que nous observons dans le portrait de Pied-de-Fer : on peut penser que le narrateur a choisi de refuser les caractéristiques du surhomme qui relèvent pour nous de la qualification pour le différencier exclusivement par son « faire », c'est-à-dire par une quête vouée à la rédemption⁷⁷. Au lieu d'un héros différencié par sa beauté, sa noblesse et le mystère qui l'entoure, le narrateur propose un criminel laid, cruel, au passé infâme (et donc, tout de même partiellement « différencié »), qui n'a de « surhumain » que sa vaste entreprise.

Bien que nous soyons forcés de nous en tenir à des hypothèses, puisque nous n'avons pu retrouver aucun document retraçant la rédaction et la publication du roman, le portrait de Pied-de-Fer témoigne de ce que la façon de mettre en scène le surhomme n'est pas encore totalement figée. Clémence Robert et Louis-François Raban ont bel et bien proposé des surhommes mais n'ont pas accepté d'emblée les traits du « héros byronien » que reprenaient alors les autres auteurs de nos mystères urbains. En rejetant la « beauté byronienne », ces auteurs offrent leur propre lecture ou plutôt leur propre construction du modèle canonique du surhomme auquel ils se conforment toutefois à maints égards, comme nous le verrons dans les prochaines pages.

Au terme de cet examen, une seule caractéristique est parfaitement indispensable et présente dans chacun de nos romans : le portrait du surhomme comme celui qui « sait ».

77. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans la prochaine section, d'autant plus que ce trait (l'importance de la culpabilité) est récurrent chez nos surhommes.

Le paradoxe de l'omniscience

Dans les œuvres qui composent notre corpus, le surhomme est particulièrement caractérisé par son « savoir » qui est plus vaste et plus complet que celui de tous les autres personnages. Cette modalité est l'objet d'une mise en scène à la fois superlative et parfaitement ritualisée : elle est affirmée et illustrée à chaque fois que le surhomme décrit un événement auquel il n'a pas assisté et divulgue des informations qu'il ne devrait pas posséder. Dans *Les Mohicans de Paris*, cette démonstration est la plus élaborée. Dès l'arrivée de Salvator au tapis-franc, il comprend les causes d'un combat sans interroger les protagonistes : « Ai-je besoin d'avoir été là pour savoir comment les choses se sont passées⁷⁸ ? » Plus loin, il devine leurs pensées : « À l'angle de la place et de la rue Saint-André-des-Arts, répondit Salvator, comme s'il eût, du premier au dernier mot, suivi dans la pensée de Jean Robert le monologue auquel sa réponse servait de périclase⁷⁹ ». Le surhomme démystifie son omniscience en déroulant le fil de ses déductions mais les autres personnages insistent néanmoins sur le caractère exceptionnel de son savoir et sur l'aura de supériorité qui s'en dégage : « Tous ces faits sont-ils bien exacts [demande Salvator] ? – D'une exactitude telle, dit le général, qu'à moins de les avoir vus s'accomplir, je ne saurais comprendre comment vous les connaissez⁸⁰ ». Salvator étonne une assemblée de conspirateurs politiques en les informant d'une décision rendue dans le plus grand secret aux Tuileries :

Vous le saurez probablement tout à l'heure. Il ne faut pas en vouloir à votre donneur d'avis s'il est en retard : j'ai des moyens à moi de voir à travers les murailles, une espèce de diable boiteux qui soulève les toits pour que je regarde dans les conseils d'État⁸¹.

Salvator évoque *Le Diable boiteux* (1707) d'Alain-René Lesage (1668-1747), un roman qui a marqué l'imaginaire populaire : le héros don Cléofas y découvre la vie

78. « Monsieur Salvator [...] laissez-moi vous expliquer... – Tu as tort ! interrompit le jeune homme, du ton d'un juge qui prononce une sentence. – Mais puisque je vous dis... – Tu as tort ! répéta le jeune homme. – Mais enfin... – Tu as tort, te dis-je ! – Comment le savez-vous, au bout du compte, puisque vous n'étiez pas là, monsieur Salvator ? – Ai-je besoin d'avoir été là pour savoir comment les choses se sont passées ? » (*MoP*, p. 53).

79. *Ibid.*, p. 68. Cette prouesse de Salvator impressionne puissamment son interlocuteur : « Je commence à m'apercevoir que vous savez toutes choses » (*ibid.*, p. 69).

80. *Ibid.*, p. 2 368.

81. *Ibid.*, p. 1 422.

privée des individus grâce au diable Asmodée qui soulève les toits des maisons madrilènes. La convocation de cette référence culturelle majeure du XIX^e siècle⁸² associe le savoir de Salvator à la magie. Plus prosaïquement, dans cette citation et dans celle qui la précède, nous constatons que l'omniscience du surhomme s'explique parce qu'il « voit » tout. Cette image évoque à la fois l'importance du regard pour ce personnage⁸³ et un idéal d'ubiquité qu'il parvient virtuellement à réaliser. Ces démonstrations ritualisées sont autant de rappels de sa supériorité, qui participe ainsi à sa qualification différentielle.

Bien que de façon moins appuyée et surtout moins ritualisée, la mise en scène de l'omniscience du surhomme est présente dans les autres romans de notre corpus. Rodolphe brise la résistance du Maître d'école en lui racontant par le détail sa vie et ses efforts pour dissimuler son identité et ses crimes dans le but d'échapper à la justice⁸⁴. Il étonne Clémence d'Harville par sa connaissance de son rendez-vous secret dans la maison de la rue du Temple et n'ignore rien de ses hésitations à s'y rendre⁸⁵. De même, Rio Santo prouve à l'ambassadeur russe qu'il connaît déjà les instructions que contient la lettre confidentielle que celui-ci doit lui remettre⁸⁶. Salvador décrypte parfaitement les réactions de ses proies et découvre leurs secrets⁸⁷, tout comme Pasqual qui est le seul à connaître les crimes des autres

82. Pensons à la publication du *Diable à Paris : Paris et les Parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris* en 1844-1845 (voir la section « La “littérature panoramique” : fresques sociales et physiologies » de notre chapitre 2).

83. Nous avons déjà évoqué cette caractéristique à l'orée du chapitre (voir p. 3).

84. « Le Maître d'école, stupéfait de cette découverte, baissa la tête sans répondre » (*MysP*, p. 160).

85. « – Je sais encore que vous avez hésité longtemps avant de vous résoudre à la démarche que vous regrettez tant à cette heure. Clémence regarda le prince avec surprise. – Cela vous étonne ! Je vous dirai mon secret un autre jour, afin de ne pas passer à vos yeux pour sorcier, reprit Rodolphe en souriant » (*MysP*, p. 392).

86. « Le prince ouvrit la bouche et regarda Rio Santo avec de grands yeux ébahis. [...] Non, sur ma parole ! dit le prince avec agitation; Sa Majesté m'avait, en effet, chargé... C'est une chose incroyable » (*MysL*, t. I, p. 260).

87. « Ces nuances diverses n'avaient pas échappé à Salvador, qui était doué de cette perspicacité que possèdent presque tous ceux qu'une pratique constante du crime oblige à observer tout ce qui se passe autour d'eux; il avait donc deviné, à ces mille diagnostics qui n'ont pas de signification pour les yeux peu clairvoyants, mais qui se laissent facilement saisir par un observateur attentif » (*VMysP*, t. V, p. 62).

personnages⁸⁸. Ce dernier étonne également Herman en faisant preuve de connaissances inattendues chez un mendiant⁸⁹. Enfin, durant son séjour en prison, Pied-de-Fer prévoit toutes les attaques de ses adversaires⁹⁰.

Néanmoins, l'omniscience du surhomme n'est jamais totalement effective, même si les narrateurs se font discrets quant à ce que ce personnage ignore. Par exemple, dans *Les Mystères de Paris*, Rodolphe n'apprend que tardivement – et bien après le lecteur – que Fleur-de-Marie est sa fille⁹¹. Tout au long du roman, il ignore que son enfant vit toujours et que celle qu'il connaît sous le nom de Fleur-de-Marie a été enlevée par la Chouette et enfermée à Saint-Lazare : « Elle, à Paris... sans que j'en sois instruit ! Je ne puis le croire⁹² ». Rio Santo ignore que son principal confident, hanté par les remords, est au bord de la folie et complotte contre lui. Il ne sait pas non plus que la jeune fille que torture le docteur Moore est celle qu'il veut protéger :

88. Notamment le vol commis par le père Corbeau, le criminel d'exception que les mendiants choisissent pour président sans savoir qu'il a dérobé la caisse commune (*MeP*, p. 47).

89. Notamment en matière d'œuvres d'art et d'aménagement d'intérieur (*MeP*, pp. 55-56).

90. *MysPR*, t. II, pp. 54-57.

91. Le narrateur l'affirme explicitement – « Mais nous dirons dès à présent ce que le lecteur a sans doute déjà deviné, que la Goualeuse, que Fleur-de-Marie, était le fruit de ce malheureux mariage, était enfin la fille de Sarah et de Rodolphe, et que tous deux la croyaient morte » (*MysP*, p. 256) – à la fin du quinzième chapitre de la seconde partie (publié le 21 septembre 1842). Rodolphe ne le comprend que dans le quatrième chapitre de la huitième partie (correspondant au second chapitre de la neuvième partie de notre édition; pp. 1 105-1 114), publié le 2 août 1843, soit près d'un an plus tard. Umberto Eco parle à ce sujet d'un « suicide narratif » (le narrateur aurait pu tenter de garder le lecteur en haleine quant à l'identification entre Fleur-de-Marie et la fille de Rodolphe) et l'attribue aux contraintes imposées par la forme feuilletonesque : « Sue s'était vu contraint de prolonger son histoire, or la machine ayant été agencée pour une courbe narrative plus brève, la tension n'aurait pu être maintenue jusqu'à la fin, le public voulant savoir; alors, il lui jeta en pâture cette révélation, laquelle fonctionnait comme un savoureux "prochainement dans vos kiosques", et il procéda à l'ouverture d'autres filons. Le marché était satisfait, mais l'intrigue en tant qu'organisme tombait à l'eau. Le type de distribution, capable de fournir quelques bonnes règles au feuilleton, agit à un moment donné en prévaricateur; l'auteur, lui, rend les armes en tant qu'artiste » (*loc. cit.*, p. 601; ou *op. cit.*, pp. 70-71). Rappelons toutefois que, comme nous l'avons vu dans la section « *Les Mystères de Paris* » de notre premier chapitre, les quatre premières parties du roman ont été écrites avant le début de la publication feuilletonesque. Nous n'avons pu déterminer si Sue a simplement fait cette modification avant la parution dans le *Journal des débats* ou si elle date plutôt des modifications du nombre de volumes du roman suite aux tractations avec Charles Gosselin au cours des premiers mois de 1842. Cette précision n'invalide pas la pertinence des observations d'Eco : que le lecteur connaisse la véritable identité de Fleur-de-Marie permet de créer un autre type d'intérêt dramatique, d'autant que les personnages ignorent ce fait. Il est aussi vrai que la publication feuilletonesque a pu influencer des décisions narratives en d'autres circonstances.

92. *MysP*, p. 903. Voir également pp. 914-918.

- Je ne sais si je l’aime monsieur, prononça-t-il avec une sorte d’égarement; mais si c’était elle... Oh ! je vous écraserais !!! [...]
- Milord, dit Moore avec son implacable raillerie, toute porte à penser que mon sujet n’a rien de commun avec votre maîtresse⁹³.

Qu’il s’agisse du même personnage contribue à la dimension tragique de la quête. Le savoir des autres surhommes est aussi lacunaire. Pied-de-Fer se rend à Paris pour découvrir ce qui est advenu de Régine tout en ignorant qu’il est la cible des machinations de la marquise de Gastelar. Salvator ne saisit pas les implications politiques de ses recherches sur l’origine de Rose-de-Noël et se fait déjouer à deux reprises par le policier Jackal qui cache un cadavre incriminant et enlève la jeune fille (Rose-de-Noël)⁹⁴.

Ces zones d’obscurité dans le savoir du surhomme sont autant de sacrifices que font les romanciers aux nécessités narratives. L’omniscience absolue, totalement effective, chez un personnage se révélerait en effet hautement contre-productive puisque ce sont les lacunes qui permettent le plus souvent les péripéties et les rebondissements dramatiques. Ajoutons que cette caractéristique s’avèrerait également problématique en ce que sa démonstration prêterait flanc aux critiques, puisque le savoir du surhomme ne peut dépasser celui du romancier qui le crée⁹⁵. Il est donc beaucoup plus rentable narrativement d’affirmer l’omniscience d’un personnage que de chercher à la démontrer parfaitement.

Ce paradoxe – montrer une omniscience qu’il est nécessaire de réfuter – semble inévitable. Même *Le Comte de Monte-Cristo* ne fait pas exception. Dans ce roman construit sur le motif d’une vengeance différée, le héros, Edmond Dantès, est éduqué par l’abbé Faria au fond de son cachot. Après son évasion – sa renaissance

93. *MysL*, t. II, p. 47.

94. « Oh ! démon ! dit Salvator, je te soupçonne de savoir mieux que moi où est le cadavre du pauvre enfant » (*MoP*, p. 1 952); « Ah ! s’écria Salvator en se frappant la tête du poing, j’aurais dû me douter que, du moment où je ne trouvais plus le cadavre du frère on ferait, en même temps, disparaître la sœur ! » (*ibid.*, p. 1 953).

95. Cette difficulté apparaît notamment dans les œuvres mettant en scène des personnages animés par une soif de perfection. On la rencontre ainsi à diverses reprises sous la plume de Balzac. Pensons à *Louis Lambert* : tout au long du roman, le lecteur rencontre des éloges du *Traité des Volontés* mais ne le lit jamais puisqu’il serait alors à même de juger de sa valeur.

en surhomme –, il devient le comte de Monte-Cristo initié à tous les mystères du savoir humain et maître des secrets les mieux cachés de ses adversaires. Il ne semble jamais pris au dépourvu et prévoit toutes les réactions de ses ennemis. Son omniscience est affirmée clairement lorsqu'il confronte ceux qui l'ont fait enfermer au château d'If : il les soumet en leur prouvant qu'il n'ignore aucun détail de leur vie et énumère leurs crimes avant de révéler sa propre identité⁹⁶. Monte-Cristo est le seul personnage présenté comme détenant toutes les réponses. Son savoir est malgré tout limité : il n'apprend que tardivement l'amour qu'éprouve Maximilien, qu'il traite comme son fils, pour Valentine. Il doit alors modifier ses projets pour sauver celle-ci du poison que lui destine sa belle-mère. De plus, il n'a pas mesuré l'empire qu'a encore sur lui Mercedes et, ne pouvant rester insensible à ses supplications, il se résout à épargner Albert de Morcef⁹⁷. Ces lacunes créent un intérêt dramatique et introduisent un certain suspense dans la mécanique inexorable de sa vengeance.

Le savoir du surhomme possède donc toujours une tache aveugle, souvent dans le domaine de l'amour, notamment celui du père pour son enfant. À cet égard, Monte-Cristo peut être associé à Rodolphe mais aussi à Jean Valjean des *Misérables* qui ignore l'amour de Cosette pour Marius⁹⁸. Tout en affirmant l'omniscience du surhomme comme une caractéristique qui lui est propre, les narrateurs utilisent son ignorance pour créer un intérêt dramatique. Ils engendrent un décalage grâce à leur emploi de la focalisation narrative : dans plusieurs cas, le lecteur connaît avant le surhomme ce que celui-ci découvre, établissant ainsi une certaine connivence entre lui et le narrateur. Ce décalage informationnel met à distance le surhomme mais n'invalide pas pour autant le portrait de ce personnage comme celui qui « sait ». Nous retrouverons le même phénomène à propos de la toute-puissance du surhomme qui est affirmée mais n'est jamais parfaitement réalisée, ce qui n'empêche pas ce personnage d'apparaître comme « celui qui agit – ou fait agir, c'est-à-dire celui qui

96. Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, op. cit., p. 1 031.

97. *Ibid.*, p. 1 097.

98. « Jean Valjean, lui, ne se doutait de rien. Cosette, un peu moins rêveuse que Marius, était gaie, et cela suffisait à Jean Valjean pour être heureux » (Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1985 [1^{re} éd. 1862], t. II, p. 1 365; Quatrième partie, livre huitième, chapitre III, « Commencement d'ombre »).

mène l'action – [et] celui qui *réussit*⁹⁹ ». Autrement dit, il est également différencié des autres membres du personnel romanesque par son « faire »¹⁰⁰.

La fonctionnalité différentielle : épreuve initiale et quête

Ce procédé différentiel consiste à attribuer à un personnage un rôle unique au sein de la diégèse en ce qu'il est « constitué par un faire » consacré à « résou[dre] les contradictions » et à « liquid[er] le manque initial¹⁰¹ ». Dans nos mystères urbains, c'est le surhomme qui se différencie de la sorte puisque son parcours constitue l'épine dorsale de la diégèse : il est le dénominateur commun de toutes les intrigues et participe, de près ou de loin, à la résolution de chacune. Deux aspects de son « faire » ont spécialement retenu notre attention en ce qu'ils sont emblématiques de sa différenciation : une épreuve qualifiante qui organise son introduction dans la diégèse, la mise en valeur de sa quête principale. Dans ces séquences, les narrateurs proposent à la fois des traits récurrents et des écarts révélateurs.

L'épreuve qualifiante : soumettre la brute

L'entrée en scène du surhomme se fait toujours lors d'une épreuve de force qui sert à le différencier. Dans quatre de nos romans, celle-ci est construite sur un même modèle : le surhomme fait la preuve de sa force physique considérable en soumettant, grâce à sa poigne de fer, un personnage menaçant caractérisé par sa stature imposante qui relève du type de la « brute » que nous avons proposé plus haut. Ainsi, Rodolphe donne une leçon au Chourineur qui s'en prenait à Fleur-de-

99. Lise Queffelec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique*, op. cit., p. 111 (l'auteur souligne).

100. La toute-puissance pourrait être considérée comme un des aspects de la qualification différentielle du héros mais, dans le cas de nos surhommes, elle ne peut être pensée hors de la quête de celui-ci, c'est-à-dire à l'extérieur de sa fonctionnalité différentielle. Nous l'aborderons donc dans cette section de notre chapitre.

101. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, op. cit., p. 156; ou loc. cit., p. 92.

Marie, Rio Santo maîtrise Bob Lantern qui tentait de l'assassiner dans une église, Salvator arrête la main de Jean Taureau qui, armée d'un compas, allait frapper Jean Robert et Salvador protège une jeune femme d'un criminel dans un tapis-franc. Dans ce dernier cas, le surhomme se singularise en ce que l'épreuve de force est interrompue par l'arrivée d'une patrouille tandis que les autres triomphent d'une façon si éclatante que le vaincu devient un adjutant. Cependant, dans tous les cas, les fonctionnalités narratives de ce cliché topique s'imposent d'elles-mêmes : l'exploit du surhomme oriente son portrait initial et légitime la supériorité qui s'en dégage.

Deux champs lexicaux s'imposent dans les épreuves qualifiantes et regroupent plusieurs clichés langagiers. Le premier met en valeur le caractère *exceptionnel* de la force du surhomme au moyen d'expressions dont la récurrence illustre la nature qualifiante de cet affrontement, par exemple « vigueur extraordinaire¹⁰² », « force incroyable¹⁰³ » ou « prodigieux tour de force¹⁰⁴ ». Elles peuvent être accompagnées de clichés langagiers qui rehaussent la nature extraordinaire des qualités du surhomme : le narrateur des *Mystères de Paris* oppose sa « force incroyable » à sa « taille svelte », une formule qu'il utilise fréquemment¹⁰⁵, et celui des *Mohicans de Paris* contraste « prodigieux tour de force » et la « main blanche » qui l'a réalisé. L'insistance de ce dernier nous conduit à penser qu'il fait un usage distancié de ce cliché, « main blanche » étant une formule, signalant l'aristocratie ou la féminité, tout à fait convenue (pensons à

102. « Mais tu veux donc que je t'*escarpe* ? s'écria le bandit en faisant un violent effort pour se débarrasser de son adversaire [Rodolphe], qu'il trouvait d'une vigueur extraordinaire » (*MysP*, p. 34). Même si ce n'est pas dans la scène introduisant le surhomme, le narrateur des *Mystères de Londres* écrit ceci : « Un avenir de vigueur extraordinaire perçait sous la grâce arrondie de ses membres » (*MysL*, t. II, p. 216). Celui des *Vrais Mystères de Paris* emploie la formule « vigueur peu commune » (*VMysP*, t. I, p. 60; Savant, p. 27).

103. « Le bandit trébucha; mais, se raffermissant aussitôt, il s'élança avec furie contre l'inconnu, dont la taille très svelte et très mince ne semblait pas annoncer la force incroyable qu'il déployait » (*MysP*, p. 35).

104. « Ne redoutez rien pour lui, monsieur ! répondit Salvator en mettant sa main blanche et aristocratique, cette main, qui venait d'accomplir un si prodigieux tour de force, dans la main qu'on lui tendait » (*MoP*, p. 56).

105. Par exemple *MysP*, p. 109.

l'incipit du *Père Goriot* : « [V]ous qui tenez ce livre d'une main blanche¹⁰⁶ »). Le cliché topique de l'épreuve qualifiante est donc composé de clichés langagiers.

Le second champ lexical s'élabore autour du cliché des « muscles d'acier », qui se distingue de ceux que nous avons rencontrés jusqu'ici. En effet, il n'a pas été utilisé en littérature de façon significative avant de s'imposer dans nos mystères urbains, contrairement à la plupart des autres formules employées pour faciliter la lisibilité du surhomme¹⁰⁷. Cette particularité nous incite à expliciter sa présence au sein des romans qui composent notre corpus.

Selon nos recherches¹⁰⁸, il semble bien que la scène dans laquelle Rodolphe soumet le Chourineur, publiée dans le *Journal des débats* du 19 juin 1842, offre la première occurrence de la formulation « muscles d'acier » employée pour souligner la grande force physique d'un personnage¹⁰⁹. Hormis Théophile Gautier, qui s'en sert en 1843 et en 1856¹¹⁰, ce sont d'abord et avant tout les auteurs de mystères

106. Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. III, p. 50.

107. Ainsi, lors d'une recherche réalisée le 16 mai 2010 dans la base de données Frantext (<http://www.atilf.fr/frantext.htm>), nous avons repéré jusqu'en 1842 de multiples occurrences des clichés langagiers récurrents dans la description du surhomme. Par exemple, « front large » est recensé à vingt-neuf reprises, « yeux perçants » vingt fois, « naturellement bouclés » six fois et « regard magnétique » trente fois, toujours dans des acceptions qui correspondent à ce que nous rencontrons dans nos mystères urbains.

108. Effectuées le 23 mai 2010 dans la base de données Frantext (<http://www.atilf.fr/frantext.htm>).

109. La formule apparaît ainsi sous la plume de Charles Duveyrier en 1833 : « J'ai bâti des palais et des temples, des ponts plus longs que des chaussées, et de fortes machines dont l'âme est de vapeur, les muscles d'acier, les flancs de fonte, et qui marchent seules » (« Au Père » dans *Le Livre Nouveau des Saint-Simoniens*, édition, introduction et notes par Philippe Régner, Tusson, Du Lérot, « Transferts », p. 219). On constate toutefois qu'elle n'a pas la même signification que chez Sue.

110. « Dans les poses renversées, les épaules de la danseuse vont presque toucher la terre, les bras, pâmes et morts, ont une flexibilité, une mollesse d'écharpe dénouée; on dirait que les mains peuvent à peine soulever et faire babiller les castagnettes d'ivoire aux cordons tressés d'or; et cependant, au moment venu, des bonds de jeune jaguar succèdent à cette langueur voluptueuse, et prouvent que ces corps, doux comme la soie, enveloppent des muscles d'acier » (Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, suivi de *España*, édition présentée, établie, annotée par Patrick Berthier, Paris, Gallimard, « Folio », 1981, pp. 349-350 [édition originale : 1843]); « Le comte était de taille moyenne, mince, svelte, nerveux, cachant des muscles d'acier sous une apparente délicatesse » (Théophile Gautier, « Avatar » dans *Romans, contes et nouvelles*, édition établie sous la direction de Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1^{re} éd. : 1856], t. II, p. 337).

urbains qui l'utilisent. Ainsi, « muscles d'acier » est employé à propos de Rodolphe et de Salvator¹¹¹. Expérimentant diverses formulations, les narrateurs multiplient les variations simples tout au long des romans : la main de Rio Santo est comparée à un étau¹¹², rapprochement que l'on trouve aussi à propos de celle de Salvator¹¹³, Rodolphe a une « étreinte de fer », les muscles de Rio Santo ont la dureté de « l'airain » et ses mains sont des « tenailles d'acier¹¹⁴ ». « Muscles d'acier » devient ainsi rapidement un cliché langagier, c'est-à-dire que l'expression s'impose comme la formulation particulièrement efficace d'un motif récurrent, formulation que les romanciers retiennent de plus en plus fréquemment en raison de sa lisibilité – Ponson du Terrail l'utilise à plusieurs reprises dans *Les Drames de Paris* à partir de 1857¹¹⁵. Ce processus est identique à celui de la mise en place des clichés topiques.

111. « Sous la peau délicate et douce de cette main qui vint le saisir brusquement à la gorge, le Chourineur sentit se tendre des nerfs et des muscles d'acier » (*MysP*, p. 34); « vous avez des muscles d'acier; quoique svelte et mince, vous me battriez aussi facilement qu'un cheval de course battrait un cheval de brasseur » (*MysP*, p. 109); « et avec ces deux bras aux muscles d'acier, [Salvator] enleva le chien géant à la hauteur du mur aussi facilement qu'une marquise ou une duchesse élève un king's charles jusqu'à ses lèvres » (*MoP*, p. 1 095).

112. « Quand l'assassin voulut se redresser, il sentit son poignet serré comme par un étau » (*MysL*, t. I, p. 34).

113. Salvator serre le bras d'un individu louche « de telle façon, que celui-ci ne peut s'empêcher de s'écrier, avec une grimace de douleur : – Eh ! monsieur, lâchez-moi, vous me faites mal. Et il fit deux ou trois mouvements pour dégager son bras; mais son bras était pris dans un étau » (*MoP*, p. 2 547).

114. « Cet or !... cet or !... dit le prince en saisissant et en serrant si violemment le poignet de Malicorne que celui-ci plia sous cette étreinte de fer » (*MysP*, p. 447); « Le choc s'émoussa sur sa chair comme s'il eût rencontré l'airain d'une colonne » (*MysL*, t. II, pp. 226), « Les deux mains de Fergus, deux tenailles d'acier, se refermèrent sur ses bras qu'elles broyèrent » (*ibid.*, t. II, p. 227).

115. Par exemple : « Le vicomte Andréa Felipone était un jeune homme de vingt-cinq ans environ, d'une beauté singulière et presque étrange; de taille moyenne, d'apparence frêle, il avait des muscles d'acier, et possédait une agilité et une vigueur peu communes » (Pierre Alexis Ponson du Terrail, *L'Héritage mystérieux*, Paris, Garnier Frères, « Collection Classiques populaires », 1977, p. 30). L'emploi de l'expression « vigueur peu commune » et les autres éléments de la description rappellent nettement le portrait du surhomme. Dans ce cas, il s'agit d'un surhomme voué au mal : Andréa est le demi-frère et l'ennemi juré du surhomme positif, le comte Armand de Kergaz, à qui il livre une lutte acharnée (que reprendra Rocambole dans les romans subséquents). Ponson du Terrail aura encore recours à l'expression « muscles d'acier », notamment dans *Le Club des Valets de Cœur* – « Baccarat se leva de nouveau, puis elle montra ses belles mains nerveuses et souples qui cachaient des muscles d'acier sous leurs veines bleues et leur peau diaphane » (*Le Club des Valets de Cœur*, Vervier, Gérard et Cie, « Marabout géant », 1964, p. 294) –, puis dans *Les Exploits de Rocambole* – « Eh bien ! continua-t-elle, cette peau fine et transparente et ces veines bleues cachent des muscles d'acier, et je vous jure que le jour où il se lèvera sur la poitrine de don José, armé d'un stylet, il saura l'y enfoncer jusqu'au manche » (*Les Exploits de Rocambole*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992, p. 156).

Dans les romans de Sue, Féval, Vidocq et Dumas, l'épreuve qualifiante consistant pour le surhomme à soumettre la brute au moyen de sa force exceptionnelle s'impose comme un véritable rituel récurrent. Rodolphe use de sa « poigne de fort de la Halle¹¹⁶ » pour se débarrasser des recors venus arrêter Morel le lapidaire. Rio Santo emprisonne les bras du comte de White Manor, qui se trouve impuissant malgré ses talents pugilistiques¹¹⁷. Salvator broie littéralement la main de Gibassier :

Et il tomba à genoux devant Salvator, dont le gant avait craqué sous l'effort qu'il avait fait, mais dont le visage avait conservé son expression souriante. Salvator lâcha la main qu'il broyait dans la sienne au moment où le sang commençait à s'en échapper par-dessous les ongles¹¹⁸.

Dans toutes les séquences où le surhomme fait usage de sa poigne – ou de sa force physique –, les narrateurs insistent sur deux caractéristiques. D'une part, le personnage ne semble faire aucun effort : Salvator demeure souriant tout au long de l'affrontement et Rodolphe, « [d]ans sa lutte contre le Chourineur, [...] s'était montré dédaigneux et railleur¹¹⁹ ». L'exploit paraît facile et n'est jamais qu'une formalité. D'autre part, le narrateur insiste sur le caractère insoupçonné de la force du surhomme : « [S]a taille moyenne, svelte, parfaitement proportionnée, ne semblait pas annoncer la vigueur surprenante que cet homme venait de déployer dans sa lutte avec l'athlétique Chourineur¹²⁰ ».

Une fois posée la supériorité physique du surhomme, il n'est pas rare que ces quatre romans la transposent sur d'autres terrains. Ils présentent ainsi des combats où seuls les regards s'affrontent. Ces séquences concourent elles aussi à établir la suprématie du surhomme qui y triomphe toujours de façon absolue. Ainsi,

Rodolphe était doué de cet effrayant coup d'œil fixe, perçant, qui épouvante, et que ceux qu'il obsède ne peuvent éviter... Ce regard les trouble, les domine; ils le ressentent presque physiquement, et, malgré eux, ils le recherchent ... ils ne peuvent en détacher leur vue. Le Maître

116. *MysP*, p. 448.

117. *MysL*, t. II, p. 227.

118. *MoP*, p. 2 152. À la fin du roman, Salvator interrompt l'attaque de Camille d'une façon analogue mais moins violente (p. 2 482).

119. *MysP*, p. 71.

120. *Ibid.*, p. 41.

d'école tressaillit, recula encore d'un pas, et, ne se fiant plus à sa force prodigieuse, il chercha sous sa blouse le manche de son poignard¹²¹.

Étudiant ce passage et les lignes qui le précèdent dans *Les Mystères de Paris*, Christine Marcandier-Colard constate que « Sue en tire même une loi de l'énergie du regard¹²² ». Nous rencontrons un passage analogue, quoique moins élaboré, dans *Les Mystères de Londres*, lorsque Rio Santo fait baisser les yeux à l'impitoyable docteur Moore¹²³. Dans plusieurs cas, les narrateurs optent plutôt pour une simple description du regard qui affirme son caractère imposant : celui de Rio Santo est « souverain¹²⁴ », celui de Salvator est « dominateur¹²⁵ » et « [l]es yeux bleus de Salvador lan[c]ent des éclairs¹²⁶ » qui font reculer ses adversaires. Ces personnages se voient ainsi associés à un motif culturel profond :

C'est le regard qui concentre l'énergie du personnage criminel. [...] Regarder quelqu'un revient à le mettre en danger, à forcer son propre regard, à éveiller sa conscience de soi, à se confronter à lui, en un duel à la violence exacerbée que la beauté des armes utilisées ne doit pas laisser méconnaître¹²⁷.

Les yeux du surhomme lui servent ainsi constamment à imposer son pouvoir à ses adversaires et à briser leur volonté. Ces séquences sont autant de répétitions de l'épreuve qualifiante servant à différencier ce personnage en lui attribuant un « faire » unique dans la diégèse.

Les narrateurs de nos quatre romans proposent aussi des affrontements où le surhomme n'a qu'à user de sa voix pour triompher et ainsi se différencier. Ce phénomène est exploité de multiples façons, parfois très littéralement. Ainsi, lorsque l'agitation est à son comble dans un tribunal, la foule se calme suite à un ordre lancé, le lecteur le suppose, par Salvator : « Silence ! dit une voix au milieu de la

121. *Ibid.*, p. 71.

122. Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1998, p. 100.

123. *MysL*, t. II, p. 46 et p. 33.

124. *Ibid.*, t. I, p. 259.

125. *MoP*, p. 49.

126. *VMysP*, t. V, p. 318.

127. Christine Marcandier-Colard, *op. cit.*, p. 99.

foule. Et, comme si la foule était habituée à obéir à cette voix, elle se tut¹²⁸ ». Le passage illustre – rappelle – la domination mise en scène lors de l'épreuve qualifiante. De façon analogue, Rodolphe soumet le Maître d'école par ses paroles plus que par sa force, tout comme le fait Salvator pour Gibassier. Rio Santo et Pied-de-Fer haranguent leurs troupes de telle façon qu'ils les soumettent et s'en font des acolytes dociles dans leurs projets.

La codification très marquée que l'on observe chez Sue, Féval, Vidocq et Dumas n'a cependant que peu d'échos dans les romans de Raban et de Robert. En effet, nous retrouvons la même division que celle que nous avons observée à propos du portrait initial puisque ces deux œuvres ne proposent pas d'épreuve qualifiante explicite. La présentation de Pied-de-Fer et de Pasqual les singularise ainsi au sein de nos surhommes en ce que la démonstration de leur supériorité ne passe pas par un affrontement à mains nues (malgré les talents pugilistiques dont ils font la preuve dans les chapitres ultérieurs¹²⁹). Le narrateur des *Mystères du Palais-Royal* et celui des *Mendiants de Paris* optent plutôt pour conserver un plus grand mystère quant au respect que ces deux personnages imposent à leur entourage (Pied-de-Fer soumet temporairement une femme fatale et Pasqual impose sa volonté à un groupe de mendiants). La séquence qui sert à établir la supériorité du surhomme tient donc plus de l'affirmation d'une force reconnue que de sa démonstration.

Ainsi, le narrateur des *Mystères du Palais-Royal* et celui des *Mendiants de Paris* refusent non pas l'attribut de la « force physique sans équivalent » mais la séquence servant à introduire le surhomme. Ils rejettent ainsi une stratégie déjà utilisée par Eugène Sue, Paul Féval et Eugène-François Vidocq. Il est certain que *Les Mystères de Paris* est connu de tous les autres auteurs que nous étudions. Le succès des *Mystères de Londres* et la large publicité entourant la parution des *Vrais*

128. *MoP*, p. 1 479.

129. Durant son séjour en prison, Pied-de-Fer se débarrasse aisément d'un colosse qui cherche à l'assassiner (*MysPR*, t. II, pp. 56-57) et Pasqual, alors qu'il sortait à peine de l'enfance, disposa facilement d'un « rude gaillard » (*MeP*, p. 28).

Mystères de Paris nous incitent à tirer une conclusion analogue à leur propos. En l'espace de trois ans, ces romans ont utilisé une recette identique, ce qui peut expliquer les efforts de Raban et de Robert pour employer une autre formule. En s'efforçant de se dissocier de ces précédents fort connus, d'échapper à une séquence narrative figée – qui constitue déjà un cliché topique –, ces romanciers travaillent à doter leur roman d'une identité distincte, qui ne serait pas réduite à celle de la simple copie.

Le temps et la volonté de faire œuvre à part entière expliquent donc les écarts que nous rencontrons dans *Les Mystères du Palais-Royal* et dans *Les Mendiants de Paris*. Dans *Les Mohicans de Paris*, le plus tardif de nos mystères urbains, nous repérons des traces de ce qu'Alexandre Dumas avait aussi perçu le caractère déjà figé de cette épreuve qualifiante. Si ce roman propose une présentation du surhomme qui offre les mêmes caractéristiques que chez Sue, Féval et Vidocq, la tonalité générale en est différente. Tandis que ses prédécesseurs semblent s'en servir exclusivement pour accentuer la lisibilité du surhomme (assurer que le lecteur le reconnaisse comme exceptionnel), le narrateur des *Mohicans de Paris* teinte ce passage d'une ironie certaine :

Le personnage qui, pareil au dieu antique, était intervenu si miraculeusement pour substituer, selon toute probabilité, un dénouement pacifique à une sanglante péripétie, et qui semblait, lui aussi, être sorti d'une machine, tant son apparition était imprévue et instantanée, semblait un homme de trente ans à peu près¹³⁰.

Le narrateur se montre si dithyrambique quant au caractère inattendu de l'apparition du surhomme (« si miraculeusement », « imprévue et instantanée »), que la scène paraît forcée. D'ailleurs, la comparaison avec le « dieu antique » – que Claude Schopp a associé au « *deus ex machina* du théâtre qui intervient pour dénouer heureusement une situation tragique¹³¹ » – ajoute à la dimension convenue de cette scène qui sert à satisfaire explicitement les attentes du lecteur (en se conformant aux modèles convoqués par le titre du roman), tout en les soulignant. À la différence du

130. *MoP*, p. 49.

131. *Ibid.*, note 1.

narrateur des *Mystères du Palais-Royal* et de celui des *Mendiants de Paris* qui cherchent à se distancier du modèle, celui des *Mohicans de Paris* le reproduit en attirant l'attention du lecteur sur sa construction. Ce faisant, il la rend plus efficace puisque « l'exhibition du code fait partie du code et le renforce¹³² ». Ainsi, malgré certains traits communs, nos mystères urbains ne forment pas un corpus monolithique. Ce constat s'applique aussi aux quêtes du surhomme.

La quête

Dans le foisonnement des intrigues de nos mystères urbains, les surhommes mènent plusieurs quêtes mais chaque narrateur présente l'une d'elles comme la principale. Elle constitue un point de rencontre commun aux nombreuses intrigues secondaires. Dévoilée progressivement – même si son existence est sous-entendue dès la présentation du personnage qui nous occupe –, elle sert à légitimer le surhomme et à justifier sa présence dans les bas-fonds urbains. Prenons quelques instants pour résumer la quête principale de chacun d'eux. Trois d'entre elles ont une vaste portée. Ainsi, Rodolphe des *Mystères de Paris* résume la sienne de la façon suivante :

Récompenser le bien, poursuivre le mal, soulager ceux qui souffrent,
sonder toutes les plaies de l'humanité pour tâcher d'arracher quelques
âmes à la perdition, telle est la tâche que je me suis donnée¹³³.

Pour sa part, le projet de Rio Santo est politique : détruire l'empire d'Angleterre¹³⁴. Il devient le chef d'une association criminelle et organise un vaste mouvement de soulèvement planétaire impliquant toutes les colonies anglaises. Il utilise des groupes de personnages, criminels ou non, qui croient agir de façon indépendante mais lui seul connaît le plan d'ensemble. Salvator s'attaque à l'oppression en général : « L'esclavage donc, sous quelque forme qu'il se cachât, était le monstre

132. Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914). Idéologies et pratiques. Le Trompette de la Bérésina*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges / Nuit Blanche, « Littératures en marge », 1994, p. 143.

133. *MysP*, p. 1 116.

134. « – Vous voulez tuer le roi ! dit-il. – Le roi n'est qu'un homme, répliqua Fergus, et Chrétien O'Breane [le père de Rio Santo] a dit : Guerre à l'Angleterre » (*MysL*, t. II, p. 282).

qu'il voulait terrasser comme la cause primordiale du mal. Il y avait en lui un reste de la noblesse et de la loyauté des anciens preux qui s'en allaient combattre en Palestine¹³⁵ ». Il s'en prend à ceux qui abusent de leur force et, de façon globale, au régime monarchique.

Ces projets contrastent avec les trois autres quêtes, qui sont limitées. Salvador, des *Vrais Mystères de Paris*, cherche à se hisser dans les plus hautes sphères de la société en multipliant les vols et les assassinats. Il assume le rôle du marquis de Pourrières et veut se doter d'une situation respectable. Son train de vie luxueux et les pertes au jeu de son acolyte l'obligent pourtant à retomber dans le crime. Le désir d'obtenir une position sociale est aussi au cœur de la quête de Pied-de-Fer qui consacre toutes ses énergies à élever Adrien au sommet de la pyramide sociale¹³⁶ et à le réunir à la jeune Régine pour s'amender des crimes qu'il a commis contre eux¹³⁷. Enfin, Pasqual, des *Mendiants de Paris*, veut se venger du jeune noble Herman qui a causé la mort de Marie, promise à celui qui était autrefois Pierre d'Augeville. Ce dernier ayant pris le nom de Pasqual, s'installe à Paris, se fait admettre dans la maison d'Herman et devient le véritable maître des lieux¹³⁸. Il se consacre dès lors à sa vengeance et entraîne la déchéance et le déshonneur du jeune

135. *MoP*, p. 1 152. Le narrateur résume les propos que Salvator tient à Justin.

136. Nous avons déjà évoqué le rapprochement entre le projet de Pied-de-Fer et celui de Vautrin pour Lucien de Rubempré à la fin d'*Illusions perdues* (voir la section « Un sous-genre romanesque » de notre chapitre 1). Pied-de-Fer et Vautrin sont des criminels qui évoluent dans les coulisses de la société et en connaissent les rouages. Tous deux s'attachent un jeune homme prêt à mourir en lui faisant miroiter la fortune et le bonheur dans le but de l'élever aux plus hautes sphères de la société. Vautrin est déguisé en religieux tandis que Pied-de-Fer porte un habit de Cosaque (ce dernier se déguise cependant lui aussi en homme d'église dans le chapitre VI du second volume). L'intertexte balzacien apparaît donc clairement ici. Les dates de publications nous autorisent à penser que Louis-François Raban s'est inspiré de ce passage important de *La Comédie humaine* mais l'auteur des *Mystères du Palais-Royal* ne le reprend pas de façon parfaitement rigoureuse. Certaines différences surgissent, au premier chef le fait que le « pacte faustien », primordial dans *Illusions perdues*, est considérablement atténué dans l'association entre Pied-de-Fer et Adrien. En effet, le surhomme des *Mystères du Palais-Royal* ne convainc pas son protégé au moyen d'une savante leçon sur la morale et la vie en société tandis que le narrateur se montre avare de détails dans la description de cette scène, ce qui en diminue la force dramatique.

137. Rappelons qu'il est la cause première de leur séparation : les jeunes Adrien et Régine vivaient heureux et devaient se marier avant qu'il ne les plonge dans la misère.

138. « Pasqual, par sa supériorité d'esprit, par ses facultés variées, étendues, peut-être aussi par quelque chose d'imposant dans son aspect, de fascinant dans son regard, avait toujours dominé son maître; dès le moment où il avait pris l'habit de son valet, il était devenu son confident et son guide » (*MeP*, p. 99).

noble. Ce n'est que lorsqu'ils sont tous deux emprisonnés pour le meurtre d'un ami de l'aristocrate, qu'il lui avoue avoir tout orchestré :

Oui, reprit Pasqual en laissant tomber de sa hauteur le regard brûlant dont il enveloppait sa victime, oui, Herman de Rocheboise, je t'ai sauvé la vie, mais pour te tuer lentement, pour étouffer un à un chaque souffle de ton être. J'ai anéanti ton repos, tes jouissances de chaque jour en t'ôtant la fortune; j'ai tué ton bonheur en te séparant de Valentine; j'ai détruit ce qui pouvait te rester encore de dignité et d'honneur, en te faisant faussaire, assassin; j'ai perdu ton âme pour l'éternité en te faisant mourir à la chaîne du bagne, dans la honte et le désespoir¹³⁹.

Une telle tirade dominée par la haine paraît créer un fossé infranchissable entre cette quête et celles, en apparence purement généreuses, de Rodolphe et Salvator. Le schéma actantiel développé par A. J. Greimas nous permet de mieux comprendre la mise en scène des quêtes de nos surhommes et leur fonctionnalité différentielle.

Destinateur, destinataire, objet

Dans notre corpus, les origines de la quête du surhomme sont toujours associées à la disparition d'une figure paternelle. Lise Queffélec écrit que la « puissance [du surhomme], si elle est vraiment absolue, n'a été acquise que par la suppression du père. La culpabilité est au fond de cette puissance¹⁴⁰ ». Ce constat, le plus souvent confirmé, exige ici certaines précisions, à commencer par le fait que le surhomme ne cause pas nécessairement la mort de la figure paternelle. Si Rodolphe cherche à s'amender d'avoir levé l'épée contre son père pour défendre son amante, qui le manipulait froidement, il a été maîtrisé avant d'abattre son bras. Dans *Les Mystères de Londres*, le père agonisant de Rio Santo lui fait promettre de combattre l'Angleterre. La figure paternelle constitue ici un destinateur en bonne et due forme; cependant, la culpabilité du surhomme provient non seulement de ce décès, mais également de celui de sa mère, de la disparition de sa sœur et de son incapacité à protéger celle qu'il aime. De façon similaire, dans *Les Mohicans de Paris*, la mort du marquis de Valgeneuse laisse son fils naturel, Salvator, sans fortune et persécuté par sa famille qui fait disparaître le testament qui le faisait hériter. Ces trois

139. *Ibid.*, p. 148.

140. Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique*, op. cit., p. 135.

surhommes profitent de cette suppression du père – virtuelle dans le cas de Rodolphe – pour « renaître » et entamer leur croisade, qui de rédempteur, qui de pirate et de conspirateur, qui de commissionnaire le jour et *carbonaro* le soir¹⁴¹.

Les situations de Pasqual, de Salvador et de Pied-de-Fer sont différentes puisque ces personnages causent la mort de la figure paternelle. Si le premier quitte le nid familial pour satisfaire sa soif de vengeance et le second pour s'enrichir, tous deux cherchent d'abord à s'affranchir de leur identité, infligeant ainsi un chagrin fatal à leurs parents. De plus, Salvador finit par assassiner Roman¹⁴², un criminel plus âgé qui l'avait pris sous son aile et le « formait » dans le crime¹⁴³. Enfin, dans *Les Mystères du Palais-Royal*, la figure paternelle du destinataire est également le sujet. Le surhomme Pied-de-Fer choisit lui-même de s'amender en se consacrant au bonheur d'Adrien, pour lequel il devient un père adoptif¹⁴⁴, et se défait de (« tue ») sa vieille identité criminelle pour renaître dans sa rédemption.

Au-delà des variantes que proposent nos romans (mort physique ou virtuelle du père, geste volontaire ou non du surhomme envers la figure paternelle), il s'agit toujours de la même construction symbolique : pour que le personnage advienne au statut de surhomme, l'absence du père est une condition essentielle (qui suscite

141. Le narrateur des *Mohicans de Paris* décrit ainsi les *carbonari* : « On s'occupait peu de reconstruire, de reconstituer : chasser les jésuites, chasser le roi, briser le joug, tel était l'objectif que se proposait d'atteindre d'abord tout *carbonaro*, quelque sympathie qu'il eût pour telle ou telle forme de gouvernement » (*MoP*, p. 1 041).

142. Ce personnage agit toujours comme une mauvaise influence sur Salvador et l'encourage systématiquement dans le crime. Dans ces circonstances, le choix du nom « Roman » semble significatif et l'on serait tenté d'y voir une métaphore du caractère pernicieux de la littérature romanesque qui corrompt les mœurs, un sujet d'actualité à cette époque (voir la section « Les Mémoires des acteurs du crime » de notre chapitre 2). Cependant, aucun passage des *Vrais Mystères de Paris* n'étaie cette hypothèse. Le narrateur fait de ce criminel un être très prosaïque qui n'est aucunement associé à la littérature. Jean Savant précise que Vidocq se borne à reprendre un des surnoms d'un criminel qu'il a connu, « François Roux, dit Roman, dit le Provençal, dit Duchemin », et dont il s'est inspiré (dans Eugène-François Vidocq, *Les Vrais Mystères de Paris*, édition présentée, commentée et annotée par Jean Savant, Paris, Le Club français du livre, 1962, p. 434).

143. En commettant ce meurtre, Salvador supprime bien son « père » mais cet événement vient à la fin de la diégèse et ne sert pas à expliquer la quête du surhomme.

144. « – Que voulez-vous dire, Lambert ? s'écria-t-il, lui, mon père d'adoption, ne plus revenir » (*MysPR*, t. II, p. 18).

parfois une culpabilité explicite, par exemple chez Rodolphe, Rio Santo et Pasqual). Les narrateurs situent généralement cette « disparition » plusieurs années avant leur récit, créant ainsi une période de latence et faisant du père une présence fantomatique dans la construction biographique des surhommes. À cette « mort du père » s'ajoute l'affranchissement de l'identité familiale caractérisée par un état initial d'impuissance. Cet état, il faut le préciser, n'était pas forcément le fait du père¹⁴⁵. La renaissance de nos surhommes passe donc par la disparition de la principale figure d'autorité, par la rupture (au moins temporaire) de tous liens familiaux et par un changement de nom qui permet d'enfouir le passé dans l'obscurité¹⁴⁶. Celui-ci constitue souvent un souvenir obsédant qui se révèle le véritable destinateur de la quête du surhomme.

Du destinateur, passons au destinataire, qui est très souvent multiple dans nos mystères urbains. Si la société est fréquemment évoquée comme bénéficiaire des gestes du surhomme (pensons aux quêtes de Rodolphe, de Rio Santo et de Salvator), le destinataire est toujours, au moins en partie, incarné par un nombre restreint d'individus, parmi lesquels le surhomme lui-même. Seul Salvator échappe peut-être à cette tendance : Rodolphe et Pied-de-Fer, en faisant le bonheur des autres, s'efforcent de s'amender, Pasqual et Rio Santo veulent venger la mort d'un être aimé et Salvador travaille à s'enrichir. C'est dire que la quête du surhomme est toujours en partie personnelle. Toutefois, exception faite de celle de Salvador – qui ne cherche que son propre profit –, elle dépasse systématiquement cette dimension individuelle. Les narrateurs cherchent le plus souvent à attribuer à ces projets – l'objet, dans le schéma actantiel – certaines caractéristiques fondamentales : une

145. Bien au contraire, celui-ci est toujours présenté comme un homme juste et bon : par exemple, le narrateur des *Mystères de Paris* décrit le père de Rodolphe comme « le meilleur des hommes » (*MysP*, p. 242) et un personnage noble et courageux dit du père de Salvator qu'il « était un homme d'une grande honorabilité » (*MoP*, p. 1583). Le surhomme cherche moins à échapper au joug paternel qu'à se défaire de son statut familial (« fils de... ») et de son identité (cinq de nos surhommes abandonnent leur nom; seul Rodolphe le conserve) ce qui lui permet de ne plus être limité par sa naissance.

146. Rodolphe ne coupe pas tous les ponts mais ses secrets ne sont connus que de quelques-uns. De plus, rappelons que, lorsqu'il explore les bas-fonds de la ville, il n'est plus un prince mais un peintre en éventail, orphelin et sans attaches (« – Et votre famille ? dit la Goualeuse. – Le choléra l'a mangée, reprit Rodolphe » (*MysP*, p. 47).

ambition – même chez Pasqual qui, jeune paysan sans le sou, veut se venger d'un riche aristocrate –, une portée générale (multiplier les bénéficiaires de la quête), un appareil justificatif qui légitime les gestes du surhomme – d'où le fait que la critique le décrit fréquemment comme un « justicier »¹⁴⁷. Ses actions sont également qualifiées par les autres membres du personnel romanesque.

Adjuvants

Les opposants et les adjuvants du surhomme forment dans nos romans de vastes groupes éclectiques de personnages : alliés et ennemis viennent de toutes les classes sociales, peuvent être des hommes ou des femmes de tous âges, etc. Nous ne reviendrons pas ici sur les premiers qui font l'objet de présentations spécifiques dans les chapitres 3, 4 et 5 de cette partie de notre thèse. Il semble cependant utile de préciser quelques éléments à propos des adjuvants du surhomme. Soulignons d'abord que son ascendant lui assure le dévouement absolu de plusieurs personnages. À l'exception de Salvador des *Vrais Mystères de Paris*, il a toujours un fidèle acolyte qui se sacrifie pour lui. Ainsi, le père François « s'est maintenant attaché à Pasqual, qui le protège, et il le suit partout comme son ombre »¹⁴⁸. De même, la fidélité canine du Chourineur envers Rodolphe ne se compare qu'à celle de Jean Taureau envers Salvator. Ce dernier n'hésite pas à solliciter ses nombreux disciples indéfectibles¹⁴⁹, tout comme Pied-de-Fer¹⁵⁰ et Rio Santo pour qui Angelo Bembo et Duncan sont prêts à mourir¹⁵¹. Le caractère absolu de leur dévouement illustre le mérite – et donc la différence radicale – du surhomme capable de le susciter. Ce phénomène est similaire à celui consistant pour les narrateurs à utiliser

147. Nous reviendrons sur ce phénomène dans notre prochaine section.

148. *MeP*, p. 45.

149. « – Est-ce que vous n'êtes pas notre empereur, vous, monsieur Salvator ? est-ce que, quand vous direz : “Aux armes !” on ne prendra pas les armes ? est-ce que, quand vous direz : “En marche !” on ne marchera pas ? » (*MoP*, p. 1 604); « – En tout cas, je vous emmène avec moi. – Nous voilà ! – Vous ne demandez pas même où ? – Pourquoi faire ? Vous savez bien que, quand même ce serait au diable, nous irions, dit Barthélémy Lelong » (*ibid.*, p. 1 608).

150. « Allons, quatre hommes de bonne volonté. Personne ne bougea. – Cela veut dire, reprit Pied-de-Fer, que vous êtes tous également disposés à m'obéir. Bravo, garçons » (*MysPR*, t. I, p. 193).

151. *MysL*, t. II, p. 144 et p. 369. D'ailleurs, Duncan se précipite à cheval dans un escalier fort abrupt pour faciliter l'évasion de Rio Santo de la prison de Newgate.

la cruauté des adversaires (dont nous avons déjà donné plusieurs exemples) comme une preuve du caractère exceptionnel du seul personnage capable de s'opposer à eux. Les adjuvants agissent pour le compte du surhomme et participent à son « faire » (lequel se superpose au leur). Ils contribuent ainsi à différencier ce personnage qui fait agir les autres pour son propre compte.

De plus, le statut de plusieurs personnages n'est pas fixe tout au long des romans : certains alliés deviennent des opposants, notamment dans *Les Mystères de Londres* (le docteur Moore se rebelle contre Rio Santo) ou dans *Les Vrais Mystères de Paris* (les premiers adjuvants de Salvador se retournent un à un contre lui). Nous n'avons pas observé le cheminement inverse : aucun opposant véritable ne devient ensuite un allié. Les « faux adversaires » (tel le Chourineur ou Jean Taureau lorsqu'ils luttent contre le surhomme lors de l'épreuve qualifiante) ne servent qu'à établir le statut du surhomme et sont en fait des adjuvants.

Le statut de l'association illégale¹⁵², dont les membres constituent, selon Lise Queffélec, « les instruments de la puissance du héros, dont ils multiplient l'image¹⁵³ », est plus ambigu et varie selon les romans. La présence d'un groupe agissant dans l'ombre dans chacun de nos mystères urbains témoigne éloquentement du goût de l'époque pour ces associations. Sue y revient dans *Le Juif errant* (1844-1845) lorsqu'il décrit les agissements de la Compagnie de Jésus, Féval en fait le moteur des *Habits noirs* et Balzac y consacre notamment *Histoire des Treize*¹⁵⁴. Les romanciers s'inspirent de diverses institutions qui sont souvent perçues à l'époque comme de véritables associations occultes, par exemple les jésuites et la police d'avant 1830, comme nous l'avons vu. Il s'agit d'un trait culturel important, que nos auteurs réactualisent de diverses façons dans leurs œuvres, toujours pour mettre en

152. Nous entendons par là des groupes composés de plusieurs personnages qui agissent de façon concertée pour atteindre un but commun et qui, ce faisant, commettent des actes punis par la loi ou par le gouvernement.

153. Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique*, op. cit., p. 167.

154. Cet ensemble regroupe *Ferragus, chef des Dévorants* (1834), *La Duchesse de Langeais* (1833) et *La Fille aux yeux d'or* (1834-1835).

valeur la puissance du surhomme, sans nécessairement en faire un instrument de celui-ci¹⁵⁵. Pour étayer cette affirmation, présentons d'abord la variété de ces groupes dans nos œuvres. *Les Mystères de Londres* et *Les Mohicans de Paris* en font une entité omniprésente agissant dans les coulisses de l'intrigue alors que les autres romans que nous étudions lui attribuent une présence plus localisée¹⁵⁶. La base de presque toutes les associations criminelles est formée de brutes – exception faite des *carbonari* – mais elles ne relèvent pas exclusivement de la criminalité exotique et comportent des membres associés à toutes les classes sociales.

Ces associations ne sont pas toutes illégales pour les mêmes raisons. Certaines ont une vocation purement criminelle, comme dans *Les Mystères de Paris*, *Les Vrais Mystères de Paris* et *Les Mystères du Palais-Royal*, où elles sont exclusivement consacrées à organiser des vols¹⁵⁷. De façon similaire, le regroupement de mendiants dans le roman de Clémence Robert est un réseau destiné à soutenir ceux-ci mais il repose sur les bénéfices tirés des larcins commis par ces mêmes mendiants¹⁵⁸. Dans les deux autres romans, les associations sont hors-la-loi en raison de leur vocation politique. Pour les *carbonari* des *Mohicans de Paris*, « chasser les jésuites, chasser le roi, briser le joug, tel était l'objectif¹⁵⁹ ». Nous incluons ici ce groupe parce que la police du roman est également en premier lieu politique. L'objectif est similaire dans *Les Mystères de Londres* : Rio Santo et ses fidèles utilisent une association criminelle, Les Gentilshommes de la Nuit, à des fins

155. Dans certains cas, l'association s'oppose bien au surhomme. Cependant, elle agit alors sous le contrôle d'un personnage qui constitue le véritable opposant, ce qui explique le titre de la présente section.

156. Précisons que trois d'entre elles sont explicitement nommées de façon évocatrice : Les Enfants du feu (*Les Mystères du Palais Royal*), Les Gentilshommes de la Nuit (*Les Mystères de Londres*), les *carbonari* (*Les Mohicans de Paris*).

157. Dans les deux premiers cas, il s'agit de crimes de peu d'envergure (cambriolage chez une courtière en diamants, vols à la sortie des théâtres). Il faut y voir une manifestation de certaines craintes de l'époque : les criminels exotiques seraient organisés et mèneraient une guerre contre la société. Nous retrouvons le même motif d'un groupe structuré s'en prenant aux honnêtes gens à la sortie des théâtres dans *Les Mystères de Londres*. L'association des *Mystères du Palais-Royal* se consacre au vol de la Banque de France au moyen d'un tunnel (*MysPR*, t. II, pp. 6-8), projet que l'on retrouve également dans *Les Mystères de Londres* (*MysL*, t. II, p. 159).

158. *MeP*, p. 47.

159. *MoP*, p. 1 041.

politiques (détruire l'Angleterre), la rendant ainsi doublement illégale aux yeux des autorités.

Très souvent dans le roman populaire, le surhomme est le chef d'une association criminelle qu'il n'arrive à diriger d'une main de fer que grâce à ses capacités exceptionnelles. La situation n'est cependant pas aussi nette dans notre corpus. En fait, le plus souvent, les associations s'opposent à la société et au surhomme : celles des *Mystères de Paris*, des *Mystères de Londres*, des *Vrais Mystères de Paris* et des *Mystères du Palais-Royal* tentent toutes de l'assassiner¹⁶⁰. Si l'on excepte le cas des *Mendiants de Paris* – roman dans lequel les agissements de l'association ne servent ni ne contrecarrent ceux de Pasqual –, il n'y a que *Les Mohicans de Paris* qui évite cette confrontation directe et mortelle mais le roman met tout de même en scène une opposition entre Salvator et les *carbonari*¹⁶¹. L'association illégale est soit le prolongement de la puissance du surhomme (lorsqu'il domine chacun de ses membres) soit l'occasion de mettre celle-ci en pratique (lorsque, seul, il s'oppose à un groupe nombreux et bien organisé). De deux façons en apparence opposées, nos mystères urbains utilisent l'association illégale pour différencier le surhomme.

Cet examen du schéma actantiel du surhomme nous permet de constater que sa fonctionnalité agit bien comme un procédé différentiel. Ce personnage est caractérisé par une quête si ambitieuse que lui seul peut l'accomplir. Celle-ci s'avère une vocation imposée par les circonstances et à laquelle le surhomme se consacre totalement. Seules ses qualités exceptionnelles peuvent permettre sa réalisation, ce qui fait de lui un individu « choisi ». Cette différenciation est accentuée par les

160. *MysP*, p. 141, *VMysP*, t. IV, pp. 1-14; Savant, p.217-222 et *MysPR*, t. II, pp. 10-11. Dans le cas des *Mystères de Londres*, il s'agit d'une faction de l'association qui combat Rio Santo (*MysL*, t. II, pp. 33-41 et t. II, pp. 317-318).

161. Salvator s'oppose à la condamnation rapide du conspirateur Gaetano Sarranti que font certains *carbonari* qui souhaitent qu'il soit exécuté (*MoP*, p. 1 425). Il est le seul *carbonaro* qui s'efforce de délivrer Sarranti (p. 1 575). S'il n'y a pas un véritable affrontement entre le surhomme et l'association criminelle, il y a bien une opposition et Salvator démontre ses grandes capacités dans un projet pour lequel il ne bénéficie pas des ressources du groupe.

autres rôles actanciels : le destinataire sert à le justifier et les adjuvants (de même que les opposants) illustrent sa supériorité. Même le destinataire (la communauté) tend à l'identifier comme une puissance capable d'affecter la société tout entière. Le principal schéma actantiel dans nos mystères urbains est stable : les narrateurs respectent ses principes de construction. Seul celui des *Vrais Mystères de Paris* propose un écart significatif en combinant en Salvador les rôles de sujet et de destinataire exclusif. Cette particularité relève d'une volonté de proposer une vraisemblance stricte : le narrateur, qui renvoie à Vidocq-l'auteur en rappelant son passé très connu¹⁶², affirme que la diégèse repose en large partie sur des souvenirs¹⁶³. Cette affirmation a été confirmée par les recherches de Jean Savant qui décrit le roman comme « un assemblage de faits et de personnages historiques¹⁶⁴ ». Salvador apparaît ainsi comme le moins « romanesque » de nos surhommes et, de ce fait, comme le plus problématique au sein de notre modèle. Sa tonalité distincte apparaîtra mieux encore à l'examen du commentaire explicite.

Le commentaire explicite : juger le surhomme

Ce procédé différentiel comporte deux facettes : la première consiste à « appel[er] le héros “héros” et le traître “traître”¹⁶⁵ ». Dans nos mystères urbains, les narrateurs en usent avec parcimonie et seul celui des *Mohicans de Paris* introduit

162. « Par le fait de circonstances qu'il est inutile de rappeler ici, puisque des publications précédentes les ont fait suffisamment connaître, l'auteur de cet ouvrage se trouve placé dans les circonstances les plus favorables à l'exécution du travail qu'il s'est imposé. Aussi, pour écrire les peintures de mœurs qui se trouvent dans son livre, il lui a suffi de rappeler ses souvenirs, et il peut dire qu'à défaut d'autre mérite, elles auront du moins celui de l'exactitude » (*VMysP*, t. II, pp. 119-120; Savant, pp. 118-119).

163. « Nous répèterons avant d'aller plus loin, ce que nous avons déjà dit plusieurs fois, cette histoire est vraie, vraie dans son ensemble et dans tous ses détails, tous les personnages qui y jouent un rôle, sont réels, plusieurs mêmes vivent encore; nous avons seulement changé les noms de quelques-uns d'entre eux » (*ibid.*, t. V, p. 336).

164. « C'est un assemblage de faits et de personnages historiques. Car l'histoire, le roman, si l'on préfère, était l'affabulation indispensable à la réunion de tous ces détails vrais. Tous les personnages ont vécu, mais non point tous à l'époque indiquée » (Jean Savant, « Commentaire » dans Eugène-François Vidocq, *op. cit.*, p. 424).

165. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, *op. cit.*, pp. 158-159.

le surhomme comme le « héros principal de notre histoire¹⁶⁶ ». De fait, plusieurs des personnages que nous étudions dans ce chapitre ne correspondent pas au héros positif incarnant les valeurs véhiculées par la narration et auquel devrait s'identifier le lecteur. Si la coïncidence entre héros et surhomme est nette dans *Les Mystères de Paris* et dans *Les Mohicans de Paris*, la situation est plus complexe dans les autres mystères urbains que nous étudions puisque le surhomme s'avère le seul personnage que les narrateurs situent dans une zone d'ambiguïté axiologique. Ce phénomène relève de la seconde facette du commentaire explicite : la mise en place d'un « appareil évaluatif », c'est-à-dire des « paraphrases [qui] tendront à accompagner, introduire, encadrer tout ce qui fait l'objet de codes de prescriptions ou d'interdictions institutionnalisées (programmes, lois, codes, rites [...])¹⁶⁷ ». Néanmoins, cet appareil ne permet pas toujours un jugement arrêté.

Dans nos mystères urbains, le commentaire explicite que les narrateurs proposent du surhomme consiste à mettre en évidence son ambivalence, c'est-à-dire la coexistence dans sa représentation d'une part lumineuse et vertueuse et d'une part sombre et menaçante. Remarquons d'abord qu'il est caractérisé par un tempérament colérique : gronde en lui une rage sourde qui est systématiquement soulignée. Le narrateur des *Mystères de Paris* évoque la « violence d[u] caractère¹⁶⁸ » de Rodolphe qui s'irrite contre l'ogresse, qui s'emporte contre son fidèle Murph¹⁶⁹ et dont la « haine féroce » envers le Maître d'école devient « une fureur froide et concentrée¹⁷⁰ ». Apprenant les machinations et la cruauté de son ancienne amante, il s'exclame : « Quelle ardeur de vengeance.... Quelle soif de sang... quelle rage calme et réfléchie ! [...] Mourez donc, maudite !... reprit Rodolphe effrayant de

166. *MoP*, p. 50.

167. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, *op. cit.*, pp. 158-159). Philippe Hamon ajoute que ces « paraphrases » « seront donc le lieu privilégié de manifestations d'une compétence culturelle (prise en charge par un narrateur ou un personnage) » (*ibid.*).

168. *MysP*, p. 1 242.

169. « – Te tairas-tu ! Monteras-tu ! – Oh ! quel air méchant ! Je plains ceux à qui vous en voulez » (*ibid.*, pp. 84-85); « Ces mots mirent le comble à l'irritation de Rodolphe; son regard brilla d'un éclat sauvage; ses lèvres blanchirent, et [il] s'avanc[a] vers Murph avec un geste de menace » (*ibid.*, p. 111).

170. *Ibid.*, p. 71 et p. 157.

fureur. Maintenant il me faut la vie de votre complice¹⁷¹ ». Cette colère dévastatrice ne lui est pas propre; Rio Santo s'empporte contre le docteur Moore : « Par le nom de Dieu ! s'écria-t-il avec violence, savez-vous comment je me vengerais de cela, monsieur ? L'œil de Rio Santo flamboyait¹⁷² ». Tous nos surhommes se livrent à de telles crises de fureur¹⁷³, à l'exception de Salvator qui demeure posé (mais qui peut se montrer très menaçant¹⁷⁴). Leur grandeur repose sur une violence et une résolution inébranlable qui font trembler les faibles et ceux qui entravent leur marche.

Généralement, les narrateurs traitent les délits du surhomme comme des entorses à la loi rendues nécessaires par la grandeur de son projet. Ils proposent une hiérarchisation des crimes fondée non sur le geste commis – comme le fait le Code criminel – mais sur la culpabilité de la victime et sur la moralité de l'objectif visé. Ils créent ainsi dans la fiction un système de valeurs qui légitime la plupart des gestes du surhomme¹⁷⁵. Lorsque Rodolphe ment au Chourineur, à Fleur-de-Marie ou aux portiers Pipelet, il est excusé par le narrateur – qui veut entraîner le lecteur à faire de même – parce que ses mensonges servent un objectif louable. De façon analogue, lorsque Salvator enlève son cousin Lorédan de Valgeneuse ou fait chanter Gibassier, la fiction justifie ces délits parce que, dans le premier cas, le surhomme agit pour libérer une jeune fille séquestrée par Lorédan et, dans le second, pour disculper un innocent. De tels exemples, qui contribuent à la dramatisation, abondent dans notre corpus : pour « réparer » la société, le surhomme doit en

171. *Ibid.*, pp. 1 120-1 121.

172. *MysL*, t. II, p. 46.

173. « – Oh ! c'est cette femme de l'enfer, qui l'a tué ! s'écria le bandit en se frappant violemment la poitrine... mais s'il doit mourir, par les tripes du diable ! je lui ferai expier tous ses péchés d'un seul coup » (*MysPR*, t. I, p. 190); « Les yeux bleus de Salvador lançaient des éclairs, sa démarche était brusque et saccadée; il était facile de voir qu'il était en proie à une violente colère, colère longtemps contenue et qui allait enfin éclater » (*VMysP*, t. V, p. 318); « C'est Pierre Augeville. Ses poings sont brandis en avant; ses membres ont une tension qui en double la force terrible; sa stature semble agrandie; la colère qui jaillit en traits de feu illumine son visage d'une clarté extraordinaire » (*MeP*, p. 37).

174. « N'oublie pas, Brocante, lui dit-il à demi-voix, que tu me réponds de cette enfant sur ta tête ! Si tu la laisses mourir de froid dans ton grenier, je te ferai mourir de froid, de misère et de faim dans un cachot » (*MoP*, p. 244).

175. Ce phénomène est fréquent dans la littérature et au cinéma lorsque la loi du talion est présentée comme un modèle de justice équitable et sert à justifier les actes – souvent immoraux – des personnages qui jouent le rôle de héros.

enfreindre les lois. Le crime est ici éminemment subjectif : lorsque les narrateurs décrivent les gestes – souvent similaires – du surhomme et du criminel d’exception, ils présentent systématiquement des circonstances aggravantes ou atténuantes qui les opposent du point de vue axiologique.

La « culpabilité morale » du surhomme est toujours traitée avec circonspection et Marc Angenot a souligné que, le plus souvent, la mort des opposants doit être « providentielle » pour ne pas souiller le surhomme :

Il est impossible de faire tuer le mauvais par le bon (sauf duel avec trahison du premier). Il faut donc que, premièrement, il soit tué, par un complice, ou, deuxièmement, détruit par la machination même qu’il a dressée contre le héros. Le supplice est proportionné à l’infamie (brûlé vif, dévoré par des chiens de garde, etc.). Il peut également mourir de rage ou devenir fou. La folie est plus spécialement la punition des criminels victimes de leurs propres passions (mères coupables, femmes fatales); la mort serait un châtement excessif¹⁷⁶.

Les narrateurs de nos mystères urbains proposent effectivement des précautions narratives destinées à excuser le surhomme : Salvator, Pied-de-Fer et Rio Santo ne font couler le sang que lors de duels ou en état de légitime défense. De façon analogue, Rodolphe ne pouvait prévoir que le châtement imposé au notaire Ferrand entraînerait sa mort et celle-ci prend une allure providentielle qui le décharge de sa responsabilité.

À cette circonspection narrative s’ajoute le fait que plusieurs de nos surhommes tentent de « légitimer » leurs gestes en les décrivant comme nécessaires à la réalisation de leur quête : « Pauvre enfant ! [...] Dieu sait que j’aurais voulu épargner ton père. Mais il était sur mon chemin... et il faut que je marche¹⁷⁷ ». Ils excusent leurs crimes en invoquant la grandeur de leur but puisque cinq d’entre eux affirment rétablir la justice, souvent en punissant des crimes restés inconnus. Ils choisissent tous, en vertu de leur supériorité, de substituer leur justice privée à la justice établie.

176. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 58.

177. *MysL*, t. II, p. 98.

Ce choix ne recueille pas nécessairement un consensus au sein du personnel romanesque. En fait, seul Salvator fait l'unanimité : narrateur et personnages positifs souscrivent à sa vision¹⁷⁸. Dans les autres cas, des voix discordantes affirment que les gestes du surhomme sont parfois moralement problématiques¹⁷⁹. Cette relativité des points de vue apparaît spécialement à propos d'un crime qui prend une importance particulière dans la biographie du surhomme; nous l'appellerons sa « faute ». Bien que variant d'un personnage à l'autre, celle-ci concerne le plus souvent la perte de vies innocentes et devient une tache indélébile : elle est évoquée à répétition dans les récits et, souvent, cause la chute du surhomme. Elle sert de prétexte à la remise en question de ses gestes par différents personnages positifs. Par exemple, Adrien reproche à Pied-de-Fer d'avoir amassé sa fortune en « pillant, fourrageant, tuant, rançonnant¹⁸⁰ » des Français dans le sillage de la victoire des Alliés en 1814¹⁸¹. En décrivant le jeune homme comme un exemple de moralité, le narrateur veut convaincre le lecteur de la pertinence de son indignation. La situation est généralement moins tranchée dans nos autres romans.

Dans *Les Mystères de Paris*, lorsque Rodolphe aveugle le Maître d'école, sa « faute » semble plus ambiguë en ce qu'elle suscite des réactions diverses. Le Chourineur, incarnant une bonté candide attribuée au peuple, remet naïvement en question la punition imposée par Rodolphe par la pitié qu'il éprouve pour le criminel¹⁸². Plusieurs autres personnages affirment l'approuver mais la multiplication de leurs réflexions illustre en fait la difficulté à justifier la cruauté du châtiment imposé par Rodolphe¹⁸³. La volonté du surhomme finit par s'imposer.

178. Ses amis deviennent, à divers degrés, des conspirateurs, les autres groupes qui travaillent à renverser la monarchie reconnaissent sa valeur et celle de son idéal. Même son principal adversaire, le policier Jackal, semble agir à contrecœur contre Salvator et le respecte profondément.

179. « – Monseigneur, vous faites ce que bon vous semble. – Je fais ce qui est juste, dit Rodolphe avec une nuance d'impatience. – Ce qui est juste... selon vous. – Ce qui est juste devant Dieu et devant ma conscience, reprit sévèrement Rodolphe. – Tenez, monseigneur, nous ne nous entendrons pas » (*MysP*, p. 110).

180. *MysPR*, t. I, p. 146.

181. Voir par exemple *ibid.*, t. I, p. 213.

182. « [I]l n'a peut-être que ce qu'il mérite... c'est un fameux scélérat ! [M]ais maintenant il est aveugle, il pleure. Tenez, tonnerre ! il me fait de la peine » (*MysP*, p. 167).

183. Par exemple *ibid.*, p. 157 et p. 188.

Néanmoins, ces divergences d'avis issus de personnages éclairés ou décrits comme moraux créent une polyphonie qui force le lecteur à faire sa propre évaluation, ce qui confirme le statut particulier de la « faute » dans nos romans.

Le renvoi au lecteur est encore plus explicite lorsque l'ambiguïté du geste est mise en lumière par le narrateur. Par exemple, celui des *Vrais Mystères de Paris* indique ceci à propos de Salvador qui vient de se décider au meurtre de Roman :

Nous ne voulons certes pas justifier Salvador, dont l'odieux caractère n'est que trop connu de nos lecteurs, nous devons cependant dire que ce n'était qu'après s'être livré de nombreux combats et avoir hésité longtemps, qu'il s'était déterminé à sacrifier son complice¹⁸⁴.

En soulignant les hésitations de Salvador, le narrateur stigmatise ce crime au sein de la multitude de ceux qu'il commet (nous retrouvons le même phénomène à propos de Rodolphe et de Rio Santo¹⁸⁵). La « faute » du surhomme pose explicitement problème dans la fiction ou dans le récit. Ce faisant, elle prévient une identification morale complète du lecteur avec ce personnage parce qu'elle introduit une certaine distance et oblige le premier à porter un jugement sur le geste du second. Cette situation est exceptionnelle au sein de notre corpus qui, généralement, multiplie les commentaires du narrateur et des personnages pour mettre en place un manichéisme net et obtenir les effets dramatiques les plus forts. Dans le cas de la « faute », les narrateurs refusent de prendre une position tranchée et, sans disculper totalement les surhommes, ils hésitent à les condamner explicitement. Ils en laissent la responsabilité au lecteur : « Sur la question de savoir si le but était de nature à excuser les moyens, le lecteur sera juge¹⁸⁶ ». Son choix sera la clé de son

184. *VMysP*, t. V, p. 328.

185. Par exemple, le narrateur des *Mystères de Paris* souligne que Rodolphe ne châtie le Maître d'école qu'après mûres réflexions et après avoir consulté d'autres personnages (« – Vous hésitez ? lui dit Rodolphe. Je vous ai pourtant souvent entretenu de cette idée... Le moment de l'appliquer est venu. – Je n'hésite pas, monseigneur... Cette idée, je l'approuve... elle renferme toute une réforme pénale digne de l'examen des grands criminalistes »; *MysP*, p. 157) et celui des *Mystères de Londres* présente Rio Santo hésitant à commettre l'irréparable aux côtés du docteur Moore dont la cruauté fait presque oublier qu'il agit aux ordres du surhomme (« Ah ! ce serait un plaisir sans prix que de mettre le scalpel dans ces chairs élastiques et fermes. Mais Votre Seigneurie n'est pas médecin. Je parle de cette jeune fille, milord, que nous allons tuer pour sauver miss Mary. Moore prononça ce nous avec une dureté sarcastique. La lèvre de Rio Santo eut un tressaillement »; *MysL*, t. II, p. 46).

186. *MysL*, t. I, p. 119.

interprétation de la sanction finale du programme narratif de nos surhommes puisque, tout comme Monte-Cristo¹⁸⁷, chacun échoue, au moins partiellement, dans sa quête¹⁸⁸.

Effectivement, les dénouements de nos romans sont souvent bien éloignés d'un « happy-end » comblant tous les personnages positifs. Par ses gestes et sa volonté d'imposer sa justice, le surhomme s'exclut en contrevenant aux règles sociales. Étudiant une catégorie romanesque dans laquelle sont généralement rangés nos mystères urbains, Jean-Claude Vareille affirme que « la société close définie par le roman populaire, et à travers lui, sans doute, souvent, la société bien réelle du XIX^e siècle, va réactiver le fantasme du *pharmakos*, du bouc émissaire¹⁸⁹ ». Ce phénomène ne concerne pas seulement les individus « représentant le bas mais [aussi] le haut¹⁹⁰ » : il s'applique à un personnage qui s'élève tant et si bien qu'il en devient radicalement différent. Cette définition correspond à nos surhommes. En fait, il

n'est pas bon pour la Cité de conserver en son sein quelqu'un qui s'égale aux divinités. Les dieux, pour être inoffensifs, doivent rester chez eux. Ils sont tabous exactement comme le bâtard ou la fille-mère, quoique pour une raison inverse¹⁹¹.

Plus qu'un dénouement heureux, nos mystères urbains offrent un rétablissement de l'ordre moral et social. Il s'agit de punir les crimes des « méchants » et de récompenser les vertus des « bons » mais aussi d'exclure les facteurs de bouleversement, notamment le surhomme qui contribue au désordre social et dont les gestes ne peuvent être totalement excusés. Sa réussite complète cautionnerait ses

187. Il épargne le fils de Fernando et laisse la vie sauve à Danglars à la toute fin du récit parce que la mort de Mme de Villefort et de son fils l'ont convaincu « qu'il a « outrepas[sé] les droits de la vengeance » (Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, *op. cit.*, p. 1 328).

188. Rodolphe sauve plusieurs individus mais le roman se termine avec la mort de sa propre fille qu'il vient de retrouver. Le plan de Rio Santo échoue et il est tué par Clary. Après le suicide de Pasqual, Herman s'évade et retrouve son épouse alors que Salvador est arrêté, jugé et guillotiné, et son fils, mort-né, le prive de toute descendance. Même Salvator ne réussit pas complètement puisque la République lui échappe toujours. Dans le cas des *Mystères du Palais-Royal*, l'inachèvement du roman nous empêche de connaître le résultat final de la quête de Pied-de-Fer.

189. Jean-Claude Vareille, « L'Exclusion, la Compensation et le Pardon », dans Ellen Constans et Jean-Claude Vareille (dir.), *op. cit.*, p. 63.

190. *Ibid.*, p. 68.

191. *Ibid.*

écarts, et donc la justice privée au détriment de la justice publique. Pour séduire le plus grand nombre, les romanciers évitent de proposer des œuvres totalement subversives; lorsque la morale est finalement restaurée, le surhomme, nécessaire aux péripéties, ne peut s'intégrer parfaitement à la société du roman. Jean-Claude Vareille voit dans ce phénomène le symptôme de ce que le temps des contes de fées est révolu¹⁹². Dans nos mystères urbains, le surhomme est investi d'un rôle de régulation sociale dans la fiction (purger la société des criminels qui y introduisent le chaos). Les narrateurs en font également un carrefour projectionnel, ce qui est l'objet du sixième procédé que nous étudions ici, la prédésignation.

La prédésignation : le flâneur, le détective et l'écrivain

Dans la prédésignation, « c'est le genre [littéraire] qui définit *a priori* le héros [et] fonctionne comme un code commun à l'émetteur et au récepteur, qui restreint et prédétermine l'attente de ce dernier¹⁹³ ». Dès les premiers mystères urbains, ceux-ci proposent des « marques désignant d'emblée le héros, pour qui possède la “grammaire” du genre¹⁹⁴ ». On peut penser notamment à l'épreuve qualifiante que nous avons étudiée plus haut et qui constitue souvent une « modalité d'entrée en scène » identifiant le surhomme¹⁹⁵. Une caractéristique s'impose toutefois de façon plus nette et systématique : le cumul de certains rôles thématiques. Le personnage central n'est jamais que surhomme et est associé à trois figures culturelles étroitement imbriquées qui dépassent la représentation de la société criminelle et l'inscrivent dans l'imaginaire social et littéraire de l'époque : le flâneur, le détective et l'écrivain. Cette trinité permet d'interpréter l'entreprise de dévoilement des mystères de la cité tout en signalant au lecteur le surhomme qui est la pierre angulaire de celle-ci.

192. Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914)*, *op. cit.*, p. 113.

193. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 158; ou *loc. cit.*, p. 93.

194. *Ibid.*

195. *Ibid.* Il serait donc possible d'affirmer que l'épreuve qualifiante initiale participe de la prédésignation. Cependant, l'utilisation qu'en font nos auteurs, qui la rattachent étroitement à la quête principale du surhomme, nous incite malgré tout à la traiter au sein de la fonctionnalité différentielle.

Explicitement associé à la circulation dans les rues, le surhomme s'apparente au flâneur, type majeur de la mise en texte de la grande ville au XIX^e siècle. Rodolphe explore la cité déguisé en ouvrier, Rio Santo est introduit comme un rêveur visitant une église londonienne, Pied-de-Fer fouille les environs du Palais-Royal pour découvrir Régine (et, en tant que Lauricot, arpente les rues pour subvenir à ses besoins), Salvador se déplace constamment dans les artères parisiennes, Pasqual mendie sur la voie publique, Salvator est commissionnaire et parcourt la ville. Si ces déplacements sont généralement orientés par un but, le surhomme est tout de même marqué par la mobilité urbaine. Comme le flâneur, il émerge de la foule indifférenciée et se distingue du badaud porté par celle-ci.

Alors que la province est traditionnellement associée à une certaine stabilité sociale, la ville est constamment en ébullition et constitue le « cadre nécessaire¹⁹⁶ » au déploiement de la puissance du surhomme. La quête de ce personnage requiert l'anonymat que lui procurent la densité de la ville, la foule qui habite ses rues, l'obscurité des relations entre les individus. Cependant, il n'est pas décrit comme une réalité typique de la cité, ce qui concorde avec son statut exceptionnel et avec son exclusion de la société – et de la ville – à la fin de nos romans. De plus, il ne la maîtrise pas; seul Salvator paraît régner sur elle (il en est le « véritable prince¹⁹⁷ »). En fait, le surhomme constitue un prétexte à la description des « mystères » de la cité et, exception faite de Salvator, ne les dévoile que rarement directement. Ce qu'ignore le surhomme sert néanmoins au projet didactique – et mathésique – de nos romanciers et modifie le rapport qu'a le lecteur avec ce personnage « surhumain ». Dans les passages qui affirment dévoiler les « mystères » de la ville¹⁹⁸, le lecteur

196. « En fait, Paris s'impose comme le cadre nécessaire de l'intrigue : c'est littéralement la capitale qui secrète personnages et circonstances » (Cécile Meynard, « Les mystères de Paris selon Balzac et Dumas. D'un motif romanesque traditionnel à la trame d'un récit romantique », dans Lise Dumasy, Chantal Massol et Marie-Rose Corredor, *Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique ?*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles-Essais de littérature », 2006, p. 40).

197. *Ibid.*, p. 39.

198. Par exemple quand Rodolphe se fait conduire au Temple par Rigolette qui lui en explique le fonctionnement et les richesses : « – Vous ne connaissez pas le Temple, mon voisin ? – Non, ma voisine. – C'est pourtant là où les gens comme vous et moi se meublent et se nippent, quand ils sont

découvre ceux-ci avec le surhomme (à moins qu'il ne les connaisse déjà). Tous deux sont guidés dans les bas-fonds et les curiosités de la cité; ils sont mis en scène comme des observateurs perspicaces. Une forme de flatterie envers le lecteur est ainsi introduite par l'ignorance du surhomme, qui n'est toutefois que temporaire.

Le caractère exceptionnel de ce personnage lui permet de comprendre le paysage urbain. Tout comme le flâneur, il saisit sa configuration mais surtout son fonctionnement derrière les façades opaques et trompeuses. Il voit au-delà des apparences :

Le flâneur ne se lasse pas de prendre conscience de la ville, non seulement de capter le détail de ses manifestations lisibles, mais encore de le lire et de le mettre en rapport avec la totalité de la ville¹⁹⁹.

Derrière la prétendue indolence du flâneur – autre façade trompeuse – se cache une attention soutenue. Walter Benjamin voit en lui une préfiguration du détective, « ne quittant pas des yeux le criminel qui ne se doute de rien²⁰⁰ ». Nous rencontrons ici une seconde figure à laquelle est associé le surhomme.

Il existe une proximité réelle entre nos mystères urbains et le roman policier, proximité qui a été soulignée par plusieurs critiques²⁰¹. Jean-Claude Vareille explique toutefois que « [l]es ingrédients ne suffisent décidément pas. Ce qui compte c'est leur agencement²⁰² ». Les spécialistes s'accordent sur l'importance de

économiques » (*MysP*, p. 454). Le narrateur propose ensuite un long tableau de cette institution parisienne.

199. Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 214.

200. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Les Éditions du Cerf, « Passages », 1989, p. 459. Benjamin suggère que cette façade constitue une « légitimation sociale [au] comportement » du flâneur (*ibid.*).

201. Voir Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 15, Régis Messac, *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, « Bibliothèque de la revue de Littérature comparée », 1929, p. 395 et Jean-Claude Vareille, « Préhistoire du roman policier », *Romantisme*, n° 53, 1986-3, pp. 23-36.

202. Jean-Claude Vareille, « Préhistoire du roman policier », *loc. cit.*, p. 31.

la « structure progressive-régressive²⁰³ » qui régit l'organisation narrative du roman policier mais non celle de nos mystères urbains, à tout le moins dans leurs trames principales. Il n'en reste pas moins que le détective tient beaucoup du surhomme, particulièrement par sa capacité à décoder les signes pour faire sens du monde. Selon Jacques Dubois, tous deux en usent pour retrouver leur chemin dans un labyrinthe : celui « spatial et social à la fois [...] de la grande ville²⁰⁴ » pour le surhomme, celui « des relations d'un groupe restreint, le plus souvent la famille²⁰⁵ », pour le détective. De plus, ces deux types « représentent une pratique judiciaire parallèle dans la mesure où elle ne rejoint la justice instituée qu'*in extremis*, soulignant par là les limites et insuffisances de celle-ci²⁰⁶ ». Cependant, nos mystères urbains ne sont pas des romans policiers et Jacques Dubois parle d'un « véritable changement de paradigme [:] le justicier “chaud” du roman populaire fait place [au] justicier “froid”²⁰⁷ » qu'est le détective.

À l'examen, le fossé apparaît bien étroit dans certaines intrigues secondaires de nos mystères urbains qui s'apparentent nettement au récit policier. Dans celles-ci, le surhomme n'est relié qu'indirectement au drame (son regard est celui, lucide, du détective) et recherche un coupable absent. Par exemple, Rodolphe trouve dans un meuble vendu dans une boutique une lettre trahissant la détresse d'une victime de fraude, détresse consécutive à la mort suspecte de son frère²⁰⁸. Il se lance alors dans une enquête pour découvrir l'identité de la jeune victime²⁰⁹. On peut aussi penser aux efforts de Salvator pour déterminer l'origine de Rose-de-Noël qui le conduisent à l'énigme d'un double meurtre commis plusieurs années auparavant. Pour

203. Voici comment Marc Angenot décrit cette structure : « Autrement dit, le héros, au fur et à mesure qu'il avance dans son œuvre de justicier (récit progressif), est amené à reconstituer l'histoire antérieure des autres personnages, histoire dont il ne possède au départ que quelques maillons (récit régressif) » (*op. cit.*, p. 54). Dans notre corpus, le plus souvent, le coupable est déjà connu dès que le crime est découvert. L'enquête du surhomme tente d'apporter des preuves ou de déjouer certaines manigances.

204. Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 20.

205. *Ibid.*

206. *Ibid.*, p. 19.

207. *Ibid.*

208. *MysP*, pp. 481-482.

209. À propos de cet épisode, Jean-Claude Vareille écrit qu'il « contient un excellent sujet de roman policier potentiel » (*L'Homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*, p. 48).

l'élucider, il doit s'introduire dans une propriété privée et, en se fiant au flair de son chien, découvrir des indices et interroger divers témoins. De plus, ce même Salvator accompagne le policier Jackal lorsque celui-ci, mandé pour un enlèvement, doit résoudre une énigme de « chambre close », motif appelé à devenir fondamental dans le roman policier²¹⁰.

Certaines des quêtes sont consacrées à (re)construire l'histoire de différents acteurs de la diégèse et s'apparentent ainsi à l'acte d'écriture. Le surhomme, qui n'hésite pas à prendre la plume, se rapproche donc explicitement de la figure de l'écrivain. La dimension démiurgique et interprétative de Salvator, qui apparaît comme le maître de toutes les intrigues, encourage un tel rapprochement – Lise Dumasy le présente comme « une figure héroïsée de l'artiste²¹¹ » –, d'autant qu'il se décrit lui-même comme un romancier : « Que voulez-vous ! moi aussi, j'ai fait un roman [...] mais pas un de ces romans qu'on imprime, rassurez-vous²¹² ». Il s'adresse ici à un personnage qui agit partiellement comme double (naïf ?) du romancier : Jean Robert, dramaturge prolifique et louangé. Une telle projection s'observe aussi dans le cas de Rodolphe, quoique le phénomène soit moins net. Notons simplement que les deux derniers chapitres des *Mystères de Paris* sont composés de lettres rédigées par Rodolphe à l'intention de celle qu'il aime²¹³. C'est donc de la plume du surhomme écrivain, à qui le narrateur laisse toute la place, que le lecteur prend connaissance de la mort de Fleur-de-Marie, tragique dénouement de l'œuvre.

210. « [P]ass[é] à l'état de stéréotype, faisant partie des motifs que l'écrivain rencontre nécessairement lorsqu'il veut se lancer dans le genre, [le motif de la « chambre close »] jouera pour les jeunes auteurs policiers en mal de s'imposer le rôle de chef-d'œuvre que doit présenter l'apprenti pour signer son entrée dans la corporation et de rite de passage obligé » (Jean-Claude Vareille, « Préhistorie du roman policier », *loc. cit.*, p. 29). Voir également Régis Messac, *op. cit.*, p. 172.

²¹¹. Lise Dumasy, « *Les Mohicans de Paris* ou comment être Romantique sous le Second Empire », dans Pascal Durand et Sarah Mombert (dir.), *Entre presse et littérature : Le Mousquetaire, journal de M. Alexandre Dumas (1853-1857)*, actes du colloque organisé à Lyon (8 décembre 2005) et à Liège (7-8 décembre 2006), Genève, Droz, « Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 297 », p. 204.

²¹². *MoP*, p. 62.

²¹³. *MysP*, pp. 1 293-1 308. À l'exception de la fin de la seconde lettre, rédigée par Murph parce que Rodolphe est incapable de poursuivre.

Si le surhomme est moins proche de l'écrivain dans les autres romans de notre corpus, il maîtrise toujours l'écriture et s'en fait un outil précieux. Ce phénomène est récurrent même s'il n'apparaît parfois que dans des intrigues secondaires. Par exemple, Salvador réussit à vaincre les préventions de Lucie de Neuville grâce à une lettre qui semble avoir été envoyée par erreur à la jeune femme mais qui permet en fait au surhomme de tracer de lui-même un portrait flatteur qui amène sa correspondante à juger ses avances d'un autre œil²¹⁴. De façon plus imagée, les vastes projets de Rio Santo dépendent d'une correspondance chiffrée illisible pour tout autre que lui²¹⁵. Pour leur part, Pied-de-Fer et Pasqual usent efficacement de l'écriture pour être secourus lorsqu'ils sont emprisonnés²¹⁶.

Cependant, si le surhomme est bien associé à un écrivain, l'auteur ne se projette pas nécessairement dans le surhomme. Dans certains cas l'assimilation semble possible mais il ne s'agit pas d'une constante, d'autant que nos romanciers ont tendance à profiter d'une autre façon de se manifester dans la fiction. Les narrateurs de plusieurs de nos œuvres – *Les Mystères de Paris*, *Les Vrais Mystères de Paris* et *Les Mohicans de Paris* – optent explicitement pour une posture de conteur et proposent différentes remarques, destinées à être comprises par le lecteur, qui associent le narrateur à l'individu qui tient la plume. Par exemple, celui des *Mystères de Paris* renvoie aux médecins célèbres de sa famille²¹⁷; celui des

214. « Cette lettre, dont le but, ainsi que l'avait espéré Salvador, échappa à Lucie, amusa beaucoup la comtesse de Neuville et amena la réponse sur laquelle avait compté en l'écrivant le marquis de Pourrières [Salvador] » (*VMysP*, t. V, p. 114).

215. « [M]on secret est de ceux qu'on ne devine pas. Il est comme ces pages écrites en langues inconnues que vous avez trouvées dans mon cabinet et que vous avez essayé en vain de déchiffrer » (*MysL*, t. II, p. 42).

216. Pied-de-Fer écrit : « Je sais tout ce que je risque en t'écrivant, mon bon Lambert; mais je n'ai pas le choix des moyens. Si cette lettre te parvient, comme je l'espère, je puis être sauvé; si elle est interceptée, je suis perdu sans retour, et peut-être même t'entraînerai-je dans ma chute » (*MysPR*, t. II, p. 20); Pasqual, lui, se montre plus menaçant dans sa demande : « Mon vieux camarade, tu sais que dans les affaires que nous avons traitées ensemble, tu as gagné des sommes pour assouvir ta cupidité, [...] donne-moi deux mille francs, dont j'ai besoin pour servir un intérêt sacré. Il t'en coûtera sans doute. Mais si tu refuses, moi, qui suis libre de tout ressentiment, et n'ai plus rien à craindre, je dénonce les moyens illicites par lesquels tu as amassé des biens aux dépens de tous [...]. Ton ami ou ton ennemi, Pasqual » (*MeP*, p. 138).

217. « Le nom que j'ai l'honneur de porter, et que mon père, mon grand-père, mon grand-grand oncle et mon bisaïeul (l'un des hommes les plus érudits du dix-septième siècle) ont rendu célèbre par de beaux et de grands travaux pratiques et théoriques sur toutes les branches de l'art de

Vrais Mystères de Paris évoque son passé de bagnard et les livres dont il a fait l'objet²¹⁸; celui des *Mohicans de Paris* mentionne qu'il décrit les catacombes à partir de notes prises au cours d'une visite effectuée par un des principaux collaborateurs d'Alexandre Dumas, Paul Bocage, mentionné dans le texte²¹⁹. On peut croire que de telles remarques renvoient aux individus biographiques (Eugène Sue, Eugène-François Vidocq, Alexandre Dumas) et que, évoquant des circonstances très connues de la vie de chacun d'eux, elles étaient claires pour les lecteurs contemporains. Dans chaque cas, les romanciers cherchent à étayer leur propos, soit en employant la crédibilité de leur nom (Sue, Vidocq), soit en se posant comme des témoins directs (Dumas, Vidocq). Ce faisant, ils semblent intégrer la fiction et participer, ne serait-ce que de façon limitée, à la diégèse.

En vertu de cette proximité affichée entre le narrateur et l'auteur et de la distance qu'établit celui-là avec le personnage qui nous intéresse ici, nous ne saurions assimiler sans précaution le surhomme aux auteurs de nos romans. Lise Queffélec-Dumasy suggère plutôt que « [d]ans le roman populaire romantique, l'auteur-narrateur se présente comme le maître de la signification [et qu'en] cela, la figure du héros n'est que son double, la projection de son propre pouvoir²²⁰ ». Ainsi, le surhomme, parce qu'il constitue un principe organisateur entre les intrigues et donne sens aux signes en dévoilant certains mystères, est associé moins aux auteurs qu'à la figure de l'Écrivain dont il partage le « pouvoir ». Il est possible de prolonger le parallèle entre l'écrivain et le surhomme en rappelant que la quête de celui-ci est mise en scène comme une réelle vocation. Décrite ainsi, elle n'est donc pas si différente du métier d'écrivain vécu par plusieurs romantiques comme un sacerdoce. Comme l'écriture, la quête du surhomme porte sur un objectif ambitieux, dépasse celui qui la mène et l'isole au sein de la société.

guérir, m'interdirait la moindre attaque ou allusion irréfléchie à propos des médecins » (*MysP*, p. 1 133).

218. Voir note 162.

219. *MoP*, pp. 1 016-1 033.

220. Lise Queffélec-Dumasy, « De quelques problèmes méthodologiques concernant l'étude du roman populaire », dans Roger Bellet et Philippe Régnier (dir.), *op. cit.*, p. 248.

Nous remarquons ainsi la récurrence d'une caractéristique essentielle : l'isolement. Tandis que l'écrivain est seul dans son rapport à l'écriture, le flâneur est posé comme un solitaire évoluant au cœur de la foule et le détective est isolé dans sa quête de vérité et dans son combat contre le crime en ce qu'il ne relève pas de l'institution policière. Les narrateurs les associent tous les trois à un être d'exception échappant aux règles de la société, ce qui constitue l'essence même du surhomme.

Le surhomme est donc l'objet d'un vaste travail de différenciation dans nos mystères urbains, travail que nous avons pu étudier grâce aux procédés d'accentuation décrits par Philippe Hamon. Retenons particulièrement l'importance du portrait qui permet sa « qualification différentielle » en soulignant sa beauté ténébreuse ainsi que sa noblesse et en l'élevant au-dessus de son entourage. Cette description en fait un « héros byronien », modèle parfaitement incarné par le comte de Monte-Cristo. Nous avons aussi constaté que la quête principale du surhomme (sa « fonctionnalité différentielle ») sert d'armature au roman mais aussi de système différenciant ce personnage. Elle est introduite par une épreuve qualifiante qui appuie le portrait initial en établissant dès l'apparition du surhomme les codes de lecture que le lecteur devra savoir mobiliser. La supériorité de ce personnage est néanmoins poussée à un point tel que les narrateurs le situent dans une zone moralement ambiguë et se refusent à excuser ou à légitimer parfaitement ses gestes. Le « commentaire explicite » qui l'accompagne met en évidence ce phénomène. L'équilibre n'est retrouvé qu'avec l'expulsion du surhomme une fois remplie sa fonction de régulateur de l'ordre social. Ce personnage est aussi « prédésigné » par son association avec différentes figures thématiques (flâneur, détective, écrivain) caractérisées par leur isolement, rapprochements qui participent également à sa différenciation au sein du personnel romanesque.

Les surhommes que nous avons étudiés ici ne sont pas pour autant interchangeables et les narrateurs insistent sur les différences qui existent entre eux.

Pasqual ne correspond pas parfaitement au héros byronien et Pied-de-Fer s'en éloigne totalement. Ces deux personnages ne sont pas non plus introduits à l'aide de l'épreuve qualifiante employée dans les autres romans de notre corpus. Ajoutons que les quêtes des surhommes, quoique construites selon des modèles similaires, présentent des différences notables et ne sont pas traitées de la même façon par les narrateurs. Ainsi, celui des *Mystères de Paris* endosse largement celle de Rodolphe, tandis que celui des *Mystères de Londres* se montre plus réservé à propos de celle de Rio Santo et que celui des *Vrais Mystères de Paris* dénonce celle de Salvador. De même, l'association des surhommes avec les trois figures thématiques que nous avons évoquées fluctue selon les œuvres. Enfin, *Les Mohicans de Paris* nous offre une autre approche : la conformité apparente au modèle canonique de la part du surhomme Salvador est cependant mise à distance par le narrateur et située à la limite du registre parodique. Ces personnages forment donc un corpus cohérent composé d'unités hétéroclites.

Le double processus de différenciation et de singularisation que nous avons dégagé est fondamental dans nos mystères urbains. Omniprésent et explicite à propos du surhomme, il est également impliqué, de façon plus discrète, dans la mise en scène des autres membres du personnel romanesque criminel de nos œuvres. Nous l'avons vu, en raison de la convocation incessante de références connues (littéraires, culturelles ou sociales), les types qui ont fait l'objet des chapitres de cette seconde partie de notre thèse s'avèrent extrêmement riches pour une lecture axée sur les phénomènes d'intertextualité et d'interdiscursivité. Cette perspective est particulièrement intéressante et féconde pour une critique interrogeant des œuvres qui appartiennent à une époque qui n'est plus la sienne. On peut cependant se questionner sur les rapports des contemporains, tant auteur que lecteur, avec ce ressassement qui fait intervenir les traditions les plus diverses et crée des œuvres parfois tout à fait éclectiques.

Troisième partie Introduction

Nous l'avons vu dans la seconde partie de notre thèse, les criminels de nos mystères urbains sont principalement construits à l'aide de clichés qui leur donnent toujours un air de *déjà-vu*, de *déjà-su* ou de *déjà-lu*. Omniprésent dans les romans qui composent notre corpus, le *déjà-dit* joue donc un rôle absolument fondamental. Les clichés qui sont ressassés se voient cependant insuffler une certaine nouveauté parce que les malfaiteurs sont intégrés aux réalités de la grande ville dont le « caractère labyrinthique¹ » est éprouvé avec plus de force qu'auparavant au XIX^e siècle. Non seulement la cité se révèle être un environnement propice au crime en raison des multiples possibilités qu'elle offre mais son décor permet à nos romans de fictionnaliser des enjeux et des réalités « neuves ». Chacun des criminels que nous rencontrons dans notre corpus constitue le croisement d'une série de discours littéraires et sociaux qui l'inscrivent dans un contexte plus large et d'un travail de recontextualisation mis en œuvre par nos auteurs. Le personnage peut ainsi servir de départ à une réflexion sur des traits, des inquiétudes ou des questionnements de l'imaginaire de l'époque. En conséquence, l'usage des clichés topiques dans nos mystères urbains ne se résume ni à de simples automatismes d'écriture ni à des procédés employés mécaniquement ou naïvement.

Dans les romans qui composent notre corpus, les narrateurs utilisent les clichés pour construire le personnage criminel de façon à ce que le lecteur puisse l'associer à différentes figures marquantes de l'imaginaire collectif sans être lassé par une trop grande redondance. Se rencontrent ainsi, d'une part, les multiples discours qu'utilise – et que convoque parfois clairement – le narrateur pour mettre en scène ses personnages et, d'autre part, ceux qu'emploie le lecteur pour faciliter sa compréhension du texte. C'est dire qu'au moyen de procédés et de scénarios

1. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1982, p. 248.

convenus, le malfaiteur est toujours inséré dans une véritable « tradition » qui crée des attentes chez le lecteur, attentes qui seront ou non satisfaites par l'œuvre.

Orienter la lecture constitue toutefois un objectif complexe parce que nos romanciers peuvent difficilement présumer des compétences de leurs lecteurs. En effet, ils s'efforcent explicitement de rejoindre le plus grand nombre et non un public restreint de spécialistes; nos mystères urbains ont donc un lectorat résolument protéiforme dont il n'est pas inutile de dire quelques mots. Il est crucial d'éviter toute forme de simplification au moment de le décrire en raison, d'une part, des caractéristiques de la construction de l'univers médiatique de l'époque et, d'autre part, des différents modes de circulation des œuvres. Rappelons d'abord que, si nos mystères urbains sont en premier lieu destinés à un public bourgeois, dans les faits, ils rejoignent des lecteurs de toutes les classes sociales. À l'exception des *Vrais Mystères de Paris*, nos romans paraissent, au moins partiellement, dans des journaux² qui forment un corpus éclectique, particulièrement parce qu'il est composé de quotidiens ne présentant aucune homogénéité politique³. Il serait aussi abusif d'affirmer qu'ils visent un public exclusivement parisien puisque, sous la monarchie de Juillet, l'augmentation des abonnements se fait essentiellement en province⁴. On ne peut donc tracer un portrait simple des abonnés des journaux qui ont publié nos mystères urbains.

Il est tout aussi impératif de rappeler que les pratiques de lecture et les modes de circulation des ouvrages interdisent de poser une équation simple entre « lecteur » et « abonné » (ou « acheteur », dans le cas du roman de Vidocq). En effet, on peut présumer que chaque exemplaire de nos romans (qu'il s'agisse d'un feuilleton ou d'un volume) passe par plusieurs mains. Ce phénomène prend diverses

2. Nous avons énuméré les journaux qui ont publié nos romans dans la section « Un sous-genre romanesque » de notre chapitre 1.

3. Voir notamment Jean-Pierre Aguet, « Le tirage des quotidiens de Paris sous la Monarchie de Juillet », *Revue suisse d'histoire*, vol. X, n° 2, 1960, pp. 257-277.

4. Voir par exemple les statistiques compilées par Jean-Pierre Aguet à propos du *Journal des débats* et du *Courrier français* (*ibid.*, p. 259).

formes, à commencer par les abonnements communs⁵, ou le nombre important des cabinets de lecture. Malheureusement, à quelques exceptions près, « les registres de prêt tenus au jour le jour dans chaque établissement, qui renfermaient les renseignements autorisant à situer socialement et culturellement la clientèle, n'[o]nt pas été conservés⁶ », ce qui nous prive d'une précieuse source d'informations. Il faut également insister sur la diversité des pratiques de lecture. Le livre peut être lu de façon solitaire mais, successivement, par plusieurs lecteurs, comme l'explique par exemple Françoise Parent-Lardeur :

[L]e roman emprunté au cabinet de lecture, sur le chemin du marché, disparaissait dans le vaste panier de la cuisinière avec les provisions, [...] le plus souvent pour être lu à l'office, avant de monter au salon distraire la maîtresse alanguie sur son sofa⁷.

La lecture peut également être collective, particulièrement dans les cafés, les maisonnettes et les ateliers⁸. Face à ces pratiques, s'en imposent cependant d'autres qui sont plus solitaires. Roger Chartier décrit ainsi la « nouvelle manière de lire » qui devient la norme entre 1750 et 1850 : une « lecture de textes nombreux, lus dans une relation d'intimité, silencieusement et individuellement⁹ ». Judith Lyon-Caen précise que cette « représentation [...] constitue, au XIX^e siècle, le modèle de la

5. Les abonnements peuvent par exemple être pris au nom d'un propriétaire de commerce. Les témoignages sont nombreux. Ainsi, Balzac écrit dans *Les Paysans* : « Après avoir roulé du Café de la Paix chez tous les fonctionnaires, le *Constitutionnel*, principal organe du libéralisme, revenait à Rigou le septième jour, car l'abonnement, pris au nom du père Socquard le limonadier, était supporté par vingt personnes. Rigou passait la feuille à Langlumé le meunier, qui la donnait en lambeaux à tous ceux qui savaient lire » (Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. IX, p. 165). Voir aussi Christopher Prendergast, *For the People by the People ? Eugène Sue's Les Mystères de Paris : a Hypothesis in the Sociology of Literature*, Oxford, Legenda, « Research Monographs in French Studies, 16 », 2003, p. 81.

6. Françoise Parent-Lardeur, *Lire à Paris au temps de Balzac : les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, « Recherches d'histoire et de sciences sociales 2 », 1999 [1^{re} éd. : *Les Cabinets de lecture. La lecture publique à Paris sous la Restauration*, Paris, Payot, 1982], p. 15. Françoise Parent-Lardeur précise cependant qu'un « lot de documents épars, provenant du fonds d'un libraire-imprimeur de province qui tenait aussi cabinet de lecture » (*ibid.*) a été découvert. Elle le publie en annexe, offrant ainsi un aperçu de la richesse de ces registres dont il faut déplorer la perte (*ibid.*, pp. 267-277).

7. *Ibid.*, p. 178.

8. Christopher Prendergast, *op. cit.*, p. 84.

9. Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », n° 167, 1993, p. 90.

lecture lettrée ou bourgeoise¹⁰ ». Les lettres qu'envoient les lecteurs aux romanciers mettent d'ailleurs en scène la lecture comme une activité pratiquée dans la solitude¹¹. Il faut donc souligner qu'il s'agit d'une « représentation » et d'un processus non complété pour la période qui nous occupe; la lecture individuelle, solitaire et muette n'a pas complètement fait disparaître la lecture collective à haute voix. Fritz Nies précise ainsi que

[m]ême à cette époque [la « première moitié du XIX^e siècle »] dont la littérature a fait de l'isolement volontaire ou forcé [du lecteur] son sujet principal, une nette majorité des témoignages prouve que la lecture passe toujours dans l'opinion pour une activité qui s'exerce plutôt en compagnie d'autrui que seul¹².

Certains modes de publication semblent ainsi plus propices à la lecture collective, notamment les journaux et les « canards »¹³. Christopher Prendergast souligne d'ailleurs que la complexité des « pratiques de la lecture à haute voix modifie nécessairement notre compréhension de la configuration du public du XIX^e siècle¹⁴ ». Roger Chartier montre de plus que se construit dans les discours une « opposition entre la lecture silencieuse, citadine et notable, et la lecture à haute voix (pour les autres mais aussi pour soi-même), populaire et paysanne¹⁵ ». On le voit, tant pour le chercheur du XXI^e siècle, pour qui « [r]econstruire les lectures ordinaires [du XIX^e siècle] n'est pas chose aisée¹⁶ », que pour nos écrivains, cerner avec précision les lecteurs de nos mystères urbains et, *a fortiori* leurs compétences, constitue une entreprise difficile.

10. Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la Vie : les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Taillandier, 2006, p. 122.

11. Voir notamment les lettres envoyées à Eugène Sue qu'a publiées Jean-Pierre Galvan (*Les Mystères de Paris : Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1998, 2 vol., 432 et 432 p.) et les travaux de Judith Lyon-Caen sur celles que reçurent l'auteur des *Mystères de Paris* et Balzac (*op. cit.*).

12. Fritz Nies, *Imagerie de la lecture : exploration d'un patrimoine millénaire de l'Occident*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1995, p. 105.

13. Voir notamment Christopher Prendergast, *op. cit.*, p. 81 et Thomas Cragin, *Murder in Parisian Streets. Manufacturing Crime and Justice in the Popular Press, 1830-1900*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006, pp. 103-104.

14. « This straddling of oral and literate across practices of reading out loud necessarily alters our understanding of the configuration of the nineteenth-century public » (Christopher Prendergast, *op. cit.*, p. 89; nous traduisons).

15. Roger Chartier, *op. cit.*, p. 99.

16. *Ibid.*, p. 100.

Nos romanciers ont cherché à pallier cette difficulté en intégrant dans leurs œuvres des stratégies qui visent à orienter la lecture pour légitimer le roman et l'usage abondant des clichés et des scénarios convenus. Ils exploitent le fait que « [l]a lecture est une activité prévue et dirigée par le texte¹⁷ ». Les clichés jouent un rôle essentiel dans cette programmation de la lecture en ce qu'ils orientent l'action du lecteur qui cherche à compléter le « tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir¹⁸ » qu'est le texte selon Umberto Eco. Pour rendre compte de cette dimension cruciale de nos mystères urbains, il est nécessaire d'adopter une perspective pragmatique inspirée de ce que Michel Charles appelle « une théorie de l'efficacité du discours¹⁹ ». Celle-ci repose principalement sur le postulat que « tout livre, plus ou moins consciemment, plus ou moins fortement, tend à ébranler un mode de lecture (ou une habitude de lecture)²⁰ » au moyen d'un « effet littérature : il faut motiver la lecture [et] il faut décevoir la lecture²¹ ». Dans cette troisième partie de notre thèse, nous chercherons donc à préciser cet « effet littérature », ce jeu avec les attentes du lecteur.

Nous nous pencherons d'abord sur ce que Michel Charles décrit comme une « mise en condition du lecteur²² », qui consiste à programmer une lecture réceptive à la construction de l'œuvre. Cet objectif est la clé de voûte de nos mystères urbains : il s'agit d'articuler la dimension ludique du roman avec l'affirmation que celui-ci dispense un savoir présenté comme « sérieux » tout en faisant un usage abondant de clichés et de scénarios convenus. Les narrateurs déploient des efforts significatifs pour convaincre leur lecteur que le panorama de la ville criminelle que propose l'œuvre est fictionnel *et* « utile », que le lecteur tient entre ses mains un ouvrage de

17. Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, « Approaches to semiotics », 1973, t. I, p. 299.

18. Umberto Eco, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, « Figures », 1985, p. 63. Selon Wolfgang Iser, les « blancs » « signalent qu'une jonction omise par le texte peut et doit être établie entre les segments de ce texte » (*L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, « Philosophie et langage », 1985, p. 319).

19. Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, p. 10.

20. *Ibid.*, p. 24.

21. *Ibid.*, p. 61.

22. *Ibid.*, p. 62. Umberto Eco propose la même idée dans *Lector in Fabula* (*op. cit.*, p. 69).

divertissement doté d'une forte dimension mathésique. Pour ce faire, nos romans développent, au moyen des principales fonctions narratives, une scénographie originale qui situe et implique le lecteur dans la narration. En mettant au jour ces phénomènes, nous pourrions étoffer notre portrait de la poétique qui anime nos mystères urbains.

Après avoir observé cet art du roman en action au sein de notre corpus, nous en étudierons la récurrence à travers différentes appropriations artistiques, qui sont autant de relectures du genre des mystères urbains. En effet, dès la publication des premiers d'entre eux, le genre est mis en crise et questionné. Des œuvres sont ainsi écrites contre lui (en opposition et en contiguïté) et en reprennent des procédés pour se les approprier. Nous étudierons en fait la poétique des mystères urbains à travers différents prismes pour en mieux apprécier les caractéristiques. Nous constaterons la pérennité de la distribution du personnel criminel romanesque que nous avons dégagée de même que la précarité et la richesse de la scénographie narrative de nos romans.

La troisième partie de notre thèse est ainsi composée de deux mouvements qui se répondent : l'examen de la construction du lecteur par l'œuvre et celui de différentes (re)constructions du genre par divers lecteurs. Ces deux chapitres ont pour objectif de mieux cerner la spécificité des romans de notre corpus et de compléter le tableau que nous avons cherché à en donner ici. Simultanément, nous pourrions nous convaincre que, bien qu'ancrée profondément dans les décennies 1840 et 1850, la poétique de nos mystères urbains n'est pas éphémère : elle a survécu à nos œuvres – qui, de façon générale, ont peu rayonné hors du XIX^e siècle – et elle se révèle dans ses grandes lignes étonnamment moderne.

Chapitre 7 Scénographies et images de lecteur(s)

Nos mystères urbains relèvent de ce que Lise Queffélec décrit comme « une production croissante de romans “romanesques”, lus par un public de plus en plus nombreux grâce à la médiation du feuilleton, puis des éditions bon marché¹ ». Contre l’engouement que cette « production » suscite, « se dessine la conception d’un roman “sérieux”, qui soit enseignement et éducation, objet culturel et critique² ». Les œuvres qui composent notre corpus, bien qu’étiquetées « romans “romanesques” » par plusieurs critiques de l’époque, revendiquent cependant aussi le statut de « roman “sérieux” ». Il ne s’agit pas d’une prétention sans fondement : Anne-Marie Thiesse souligne que, « lisant avec sérieux, [le public] suppose qu’on s’adresse à lui dans un but sérieux³ ». Il faut bien sûr se garder de toute généralisation hâtive puisque cette conclusion est fondée sur l’examen des lettres envoyées à Eugène Sue. Tous les lecteurs de celui-ci ne prennent pas la plume pour lui écrire et ceux qui le font appliquent des « filtres [:] les stratégies de présentation de soi sont déterminantes, et les épistoliers veulent apparaître comme de bons lecteurs⁴ ». De plus, les trois cent quarante-sept lettres conservées à la Bibliothèque Historique de la ville de Paris ont fait l’objet d’une sélection, sans doute pour offrir une image louangeuse de l’auteur⁵. Il n’en reste pas moins qu’elles permettent d’observer que de nombreux lecteurs ont lu le roman d’Eugène Sue d’une façon « sérieuse ». Il réussit donc, au moins partiellement, à concilier les étiquettes antinomiques de « roman “romanesque” » et de « roman “sérieux” ». Cet exemple met en évidence une caractéristique cruciale de nos mystères urbains.

1. Lise Queffélec, « Le lecteur du roman comme lectrice : stratégies romanesques et stratégies critiques sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme*, n° 53, 1986-3, p. 9.

2. *Ibid.*

3. Anne-Marie Thiesse, « Écrivain / public(s) : les mystères de la communication littéraire », *Europe*, n° 643-644, novembre-décembre, 1982, p. 39. Judith Lyon-Caen en vient à une conclusion similaire : « [L]es courriers de lecteurs de Sue [...] révèlent un lectorat “sérieux”, soucieux de morale et prêt à saluer les ambitions philosophiques, politiques et sociales du roman » (*La Lecture et la Vie : les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Taillandier, 2006, p. 176).

4. Judith Lyon-Caen, *op. cit.*, p. 120.

5. Jean-Pierre Galvan, *Les Mystères de Paris : Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1998, t. I, p. 10. Brynja Svane formule la même hypothèse (*Le Monde d'Eugène Sue II : Les lecteurs d'Eugène Sue*, Copenhague, Akademisk Forlag, « Culture & société 3-86 », 1986, p. 17).

En effet, l'obtention de ce statut ambivalent, ou de ce double statut, constitue un objectif sciemment recherché par les romans qui composent notre corpus. Ils se consacrent à l'atteindre en exploitant « la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, [créant] une scène narrative construite par le texte, une "scénographie" »⁶. Celle-ci agit comme une « mise en condition du lecteur »⁷ : elle s'attache à tirer profit des « compétences »⁸ de celui-ci et, surtout, à programmer – et contrôler – la lecture. La scénographie que proposent nos romans est construite selon le principe du plus grand dénominateur commun : elle veut rallier tous les lecteurs, des plus réceptifs aux plus critiques.

Pour ce faire, nos romans élaborent une scénographie narratoriale qui veut à la fois séduire le lecteur et légitimer l'œuvre. Ils proposent des formules et des constructions narratives parfaitement connues et font du *déjà-dit* un moyen de séduction. Cependant, ils soulignent parfois ces clichés – et les commentent –, ce qui nous conduit à exclure l'hypothèse que nos mystères urbains aient pu être voués exclusivement à une lecture « naïve ». En fait, ils commandent tous, d'une façon plus ou moins nette, au moins deux niveaux de lecture, participative et distanciée, qui peuvent fonctionner simultanément et conjointement. Pour mieux apprécier ce phénomène, nous nous pencherons d'abord sur la façon dont nos œuvres annoncent et, dans un deuxième temps, déploient cette scénographie narratoriale. Nous aborderons ensuite le traitement réservé à la lecture dans la fiction afin de dessiner un portrait plus précis des efforts de nos mystères urbains pour construire leur lecteur.

6. Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U * Lettres », 2004, p. 192. L'auteur décrit aussi la scénographie comme « les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte » (*ibid.*, p. 107).

7. Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, p. 62.

8. Umberto Eco, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, « Figures », 1985, p. 67. Les « compétences » du lecteur ne sont pas nécessairement antérieures à la lecture : « Donc, prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire » (*ibid.*, p. 69).

Une scénographie annoncée

Les romans qui composent notre corpus proposent une scénographie dont la première caractéristique consiste en une appartenance explicite et revendiquée à l'univers du romanesque. Malgré son apparente banalité, ce constat prendra une importance significative au fil de notre démonstration. Nous l'avons dit, cinq de nos mystères urbains ont d'abord été publiés en roman-feuilleton. On sait que la mise en page du journal vise à établir un fossé entre le rez-de-chaussée et les nouvelles « sérieuses » du haut de la page :

Rien ne reliait explicitement le feuilleton à quelque autre information dans les pages du journal. Souvent [...] le feuilleton était imprimé de façon à être découpé et relié par les abonnés. Tout visait donc à distinguer le feuilleton du reste du quotidien; ce ne devait y être qu'une diversion offerte par les gérants, une distraction qu'on voulait agréable parmi beaucoup de choses sérieuses qui l'étaient moins⁹.

Nous avons déjà observé que nos romanciers cherchaient parfois à établir des liens entre « leur » rez-de-chaussée et le haut de la page. Il n'en demeure pas moins que l'espace dans lequel nos mystères urbains sont publiés signale d'emblée leur nature fictionnelle.

Ce phénomène est également sensible dans l'investissement par l'auteur (et parfois par l'éditeur) des différents « seuils¹⁰ » initiaux de nos romans pour séduire le lecteur et proposer un contrat de lecture très codifié (particulièrement à la suite du succès des *Mystères de Paris*). Les œuvres posent plusieurs balises afin de bien orienter la dramatisation de la ville criminelle et la perspective que doit adopter le lecteur. L'importance de ce phénomène ne saurait être surestimée dans le cadre d'une production feuilletonesque qui tente de séduire le lecteur dès ses premières lignes et qui doit ensuite s'assurer de soutenir l'intérêt jour après jour. Pour créer des

9. Gabriel Moyal, « La Faim de l'histoire. *Le Cousin Pons*, *Le Constitutionnel* et la politique de la cuisine », dans Andrew Oliver et Stéphane Vachon (dir.), *Réflexions sur l'autoréflexivité balzacienne*, Toronto, Centre d'études du XIX^e siècle Joseph Sablé, « A la Recherche du XIX^e siècle », 2002, pp. 99-100.

10. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Essais », 2002 [1^{re} éd. : 1987], p. 8.

attentes précises, nos mystères urbains exploitent plus spécifiquement trois éléments paratextuels : le titre, le nom d'auteur et la préface.

Signaler la fiction

Nous avons déjà évoqué l'importance du ressassement titrologique au sein de notre corpus et les principales ramifications du syntagme « Les Mystères de... ». Offrant une grande valeur publicitaire, celui-ci s'avère fort avantageux pour les romanciers parce qu'il peut être considéré comme un titre de roman exemplaire. En effet, il remplit efficacement les trois principales fonctions de « l'appareil titulaire¹¹ » : « désignation, indication du contenu, séduction du public¹² ». Le syntagme « Les Mystères de... » crée une « séduction du public » parce qu'il pique la curiosité du lecteur en posant l'existence d'un secret dont le titre promet le dévoilement. Rappelons également qu'il demeure fortement connoté par le genre gothique et qu'il annonce ainsi de façon claire le « contenu » de l'œuvre, tout en signalant doublement le caractère romanesque de celle-ci.

Cette revendication de la fiction apparaît également dans l'utilisation des noms de nos auteurs comme un argument publicitaire. La renommée acquise grâce à des publications antérieures est ainsi fréquemment exploitée. Au moment de faire paraître les œuvres qui nous occupent, Eugène Sue et Alexandre Dumas sont considérés comme des maîtres du roman-feuilleton – bien qu'ils soient à des moments différents dans leur carrière, le second ayant déjà publié ses plus grands succès – tandis que le nom de Clémence Robert s'est imposé suite au succès des *Quatre Sergents de La Rochelle*¹³. Présentées comme les nouvelles œuvres de romanciers à succès, les mystères urbains de ces auteurs sont instinctivement

11. *Ibid.*, 59.

12. *Ibid.*, p. 80. Afin d'établir les fonctions du titre, Gérard Genette prend pour point de départ les observations de Charles Grivel (*Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, « Approaches to semiotics », 1973, pp. 169-170) et de Leo Hoek (*La Marque du titre*, La Haye, Mouton, « Approaches to semiotics », 1981, p. 17).

13. Paru dans *La République* en 1848-1849.

catégorisés comme des romans par les lecteurs. Dans une moindre mesure, le choix par Eugène-François Vidocq de publier *Les Vrais Mystères de Paris* sous son nom témoigne de la même stratégie puisque Vidocq était connu en raison de son passé « romanesque » et de ses *Mémoires*.

Dans le cas des *Mystères de Londres* et des *Mystères du Palais-Royal*, une stratégie plus significative est retenue : l'utilisation d'un pseudonyme aux sonorités anglaises. Paul Féval signe sir Francis Trollope¹⁴ et Louis-François Raban, sir Paul Robert. Tous deux convoquent (par le titre et par le nom d'auteur) l'imaginaire du roman gothique associé aux auteurs anglais au temps de la Restauration. Rappelons que l'anglomanie qui sévit en France particulièrement dans les années 1820 suscite un cortège d'écrivains qui ont cherché à exploiter cette vogue¹⁵. Au-delà de l'efficacité de ces pseudonymes (l'« impatience » de Féval à lever le voile sur le sien montre que celui-ci le dissimulait bien aux yeux du public¹⁶), ce qui importe vraiment est que le lecteur sait qu'il s'agit de noms de plume et de noms de romanciers¹⁷. Ceux-ci annoncent que l'auteur revêt l'habit (usé) du romancier

14. Le choix du nom de plume de Féval apparaît d'autant plus stratégique que, entre 1820 et 1840, l'écrivain Frances Trollope (1780-1863) jouit d'une grande popularité en Angleterre. Mère du célèbre romancier Anthony Trollope (1815-1882), qui allait devenir fort populaire au cours de la décennie 1860 avec ses *Chroniques du Barsetshire*, elle est un auteur prolifique, reconnu pour ses romans abordant des sujets sociaux – par exemple *Michael Armstrong : Factory Boy* (1840) – et ses ouvrages consacrés aux mœurs étrangères, notamment *Paris et les Parisiens* (1836), *Vienne et les Autrichiens* (1838) ou *Un tour en Italie* (1842). Ses œuvres circulent à Paris sous la monarchie de Juillet, que ce soit en version originale (publiées notamment chez Galignani et chez Baudry) ou en traduction (notamment chez Charles Gosselin). Paul Féval (peut-être sous l'impulsion d'Anténor Joly, directeur du *Courrier français*) s'approprie ainsi le nom d'un auteur familier aux lecteurs parisiens. Les informations nous manquent pour déterminer s'il s'agit uniquement d'un geste visant à profiter de la notoriété de l'écrivain anglais (en ne modifiant que quelques lettres de son nom de façon à en garder intacte la prononciation) ou s'il faut y voir aussi un jeu.

15. Ne pensons qu'à Balzac qui, en 1822, publie trois romans (*L'Héritière de Birague*, *Jean Louis ou la Fille trouvée* et *Clotilde de Lusignan ou le Beau Juif*) sous le pseudonyme de Lord R'Hoone.

16. « Sa fièvre de réussite, son impatience de voir son nom supplanter ceux de Dumas ou de Sue, Féval la manifeste à chaque instant dans sa correspondance; ainsi, le succès des *Mystères de Londres* constaté, il harcèle vainement Joly pour que son nom remplace un pseudonyme qui lui pèse, il enrage que le roman passe pour une traduction ou qu'on lui suppose des collaborateurs » (Jean-Pierre Galvan, *Paul Féval : parcours d'une œuvre*, Amiens et Paris, Encrage et Les Belles lettres, « Références », 2000, p. 16).

17. Par exemple, dans un article du *Charivari*, intitulé « Francis Trollope [sic] », l'auteur rapporte que « circule une grande nouvelle. On affirme que Francis Trollope n'est pas Francis Trollope. Les uns disent que c'est M. Frédéric Soulié. Les autres soutiennent que c'est M. Charles de

anglais, c'est-à-dire qu'il prétend offrir une œuvre nouvelle en exploitant des codes familiers au lecteur. Ces choix onomastiques constituent des signaux qui annoncent clairement la fiction et le genre romanesque.

Orienter la lecture

La préface, définie par Gérard Genette comme un « texte liminaire (préliminaire ou post-liminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit¹⁸ », a été abondamment exploitée au XIX^e siècle. Ayant « pour fonction cardinale d'assurer au texte une bonne lecture¹⁹ », la préface est souvent un lieu privilégié pour effectuer une mise au point théorique à propos de l'œuvre, de l'auteur, d'une école littéraire ou d'un genre. On peut penser notamment à la préface de *Cromwell* (1827) de Victor Hugo et à celle des *Études françaises et étrangères* (1828) d'Émile Deschamps. Dans son anthologie *Préface des romans français du XIX^e siècle*, qui réunit quarante-sept textes, Jacques Noiray offre un panorama qui va de René de Chateaubriand (1801) à Joris-Karl Huysmans (1903) et montre de façon éloquente l'importance de l'espace préfaciel pour le genre romanesque au XIX^e siècle²⁰. Ce critique souligne ainsi que les romanciers « charg[ent les préfaces] de défendre et de promouvoir un genre encore instable, une figure d'auteur encore discutée. Leur force de réflexion et d'expression vient souvent de cette nécessité²¹ ».

Bernard » (*Le Charivari*, 11 janvier 1844, p. 2, col. 3). D'autres noms sont aussi évoqués : Alexandre Dumas, Auguste Maquet, Léon Gozlan, Eugène Sue, George Sand. L'auteur conclut : « Vous verrez que Francis Trollope fera le tour de la littérature. C'est Protée feuilletoniste » (*ibid.*).

18. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 164.

19. *Ibid.*, p. 200.

20. *Préfaces des romans français du XIX^e siècle*, anthologie établie, présentée et annotée par Jacques Noiray, Paris, Librairie Générale Française, « Livre de poche. Classique », 2007, 447 p. Voir aussi *Anthologie des préfaces de romans français du XIX^e siècle*, présentation de Herbert S. Gersham et Kernan B. Whitworth, Jr., Paris, Julliard, « Littérature », 1964, 366 p.

21. Jacques Noiray, « Introduction », dans *Préfaces des romans français au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 6.

C'est dans ce contexte que doit être abordé le rapport entre nos auteurs et la préface. Deux d'entre eux ont choisi de n'exploiter d'aucune façon l'espace paratextuel qui nous occupe ici : Louis-François Raban et Clémence Robert. Les autres ne font pas des œuvres de notre corpus une occasion privilégiée pour publier des préfaces revendiquées comme telles. Cependant, ils semblent tout de même éprouver le désir et le besoin de proposer un discours préficiel sur leurs mystères urbains.

Préfaces et textes à valeur préficielle

Paul Féval fait précéder le premier feuilleton des *Mystères de Londres* d'une préface autonome, parue le 23 ou le 24 novembre 1843 selon Jean-Pierre Galvan²². Il y propose une fiction dans laquelle sir Francis Trolopp raconte comment il a été sollicité par son éditeur pour écrire *Les Mystères de Londres*. Cette préface auctoriale attribuée à une personne fictive²³ ne se veut pas solennelle : si Féval attribue à Francis Trolopp le noble désir de contribuer à la société (« ce livre est à écrire, et ce serait un service rendu à l'humanité²⁴ »), le ton est ironique et le texte met en scène un personnage qui écrit sur la commande de son éditeur (celui-ci le convainc en jouant sur son orgueil et en lui faisant miroiter une généreuse rétribution financière).

Les trois autres romans de notre corpus ne comportent pas de préface au sens strict. Cependant, pour chacun d'eux, il existe un texte qui s'apparente au discours préficiel parce qu'il en remplit, au moins partiellement, certaines fonctions. Ainsi,

22. Cette préface, supprimée dès la première édition en volume (Paris, Comptoir des imprimeurs unis, 1844), souvent absente des éditions au XX^e siècle, a été retrouvée par Jean-Pierre Galvan dans le numéro du 25 novembre 1843 du journal *l'Écho de la presse* (Jean-Pierre Galvan, « Une introduction inédite de Sir Francis Trolopp (Paul Féval) aux *Mystères de Londres* », *Le Rocambole*, n° 2, 1997, p. 117). Elle avait auparavant échappé aux recherches parce que « [l]a collection [du *Courrier français*] conservée à la B.N. présente des lacunes ».

23. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 182.

24. Reproduit intégralement par Jean-Pierre Galvan dans « Une introduction inédite de Sir Francis Trolopp (Paul Féval) aux *Mystères de Londres* », *loc. cit.*, p. 118.

Alexandre Dumas, dans la « Causerie avec mes lecteurs » publiée dans *Le Mousquetaire* du 29 mars 1854, annonce son roman et consacre plusieurs lignes à le présenter et à en expliquer la visée²⁵. Dumas donne bel et bien à ce passage une valeur préfacielle qui dépasse la simple réclame publicitaire. Dans le cas des *Vrais Mystères de Paris*, un texte d'environ huit mille caractères, non signé et explicitement promotionnel, a été inclus en tête de l'édition en volume²⁶. S'il n'est pas désigné comme préface, il en prend bien l'apparence. Le narrateur (que le lecteur est tenté d'associer à l'éditeur) raconte la genèse du projet : pour traiter de l'envers de Paris, il aurait décidé de choisir le seul homme capable d'en parler de façon légitime, Vidocq. Si le récit que comporte le texte en tête des *Vrais Mystères de Paris* présente une certaine parenté avec celui de la préface des *Mystères de Londres*, le ton est résolument celui d'un texte à vocation publicitaire, qui n'en aborde pas moins la construction de l'œuvre.

Les lignes initiales des *Mystères de Paris*, des premiers mots jusqu'à « l'atmosphère s'épurera de plus en plus », consistent en une prise de parole du narrateur qui annonce le projet de l'œuvre et cherche à se concilier la bonne volonté du lecteur avant d'entamer le récit. Si ce passage est intégré au premier chapitre, il est, dans le feuilleton du *Journal des débats* du 19 juin 1842, séparé de « la zone d'entrée dans la fiction proprement dite, à savoir la première unité du texte²⁷ » par une ligne pointillée qui instaure clairement une coupure. Ce passage initial possède ainsi une valeur préfacielle; il est pris en charge par la fiction, d'une façon, à certains égards, assez similaire à ce que nous retrouvons, par exemple, dans les premières pages du *Père Goriot* de Balzac. Selon la terminologie proposée par

25. *Le Mousquetaire*, 29 mars 1854, p. 1, col. 2, cité par Claude Schopp (« Paris ne nous appartient plus » dans *MoP*, pp. 2 658-2 659).

26. Nous n'avons pu découvrir avec certitude si ce texte a publiquement circulé auparavant. Nous sommes toutefois tenté de le penser puisque le narrateur y affirme que le premier volume du roman paraîtra le 1^{er} février (en fait, le premier volume de l'édition Cadot a été publié durant la semaine du 8 juin 1844).

27. Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, « Poétique », 2003, p. 54.

Gérard Genette, nous avons ici affaire au seul cas, dans nos romans, de « préface intégrée », c'est-à-dire à une « sectio[n] de texte à fonction préfacielle²⁸ ».

À la lumière de cet examen, il nous faut conclure que le refus de la préface ne correspond pas ici à l'absence du besoin d'une parole préfacielle : quatre de nos auteurs ont éprouvé la nécessité de présenter, de diverses façons, leurs romans, fut-ce au moment d'en promouvoir la parution²⁹. Nos romanciers semblent faire preuve d'une attitude ambiguë envers la préface : ils cherchent à en bénéficier mais paraissent aussi s'en méfier (puisque un seul en propose une qui répond parfaitement aux codes du genre). Les textes qu'utilisent nos auteurs pour offrir un discours d'escorte destiné à remplir certaines des fonctions de la préface méritent d'être examinés.

Les termes du contrat de lecture

Gérard Genette affirme que la « préface originale a pour fonction cardinale d'assurer au texte une bonne lecture³⁰ », ce qui consiste à la fois à « obtenir une lecture [et à] obtenir que cette lecture soit bonne³¹ ». Il ajoute que, pour atteindre cet objectif, elle peut employer quatorze « fonctions » ou « arguments » qui relèvent du thème du « pourquoi » lire ou du « comment » lire³². Il remarque encore « un relatif effacement, depuis le XIX^e siècle, des fonctions de valorisation³³ », c'est-à-dire des « arguments » affirmant « pourquoi » lire l'œuvre. Les textes à valeur préfacielle que nous étudions ici insistent principalement sur trois « arguments » du « comment » lire : la « déclaration d'intention », la « définition générique » et, dans

28. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 173.

29. Si le texte consacré aux *Vrais Mystères de Paris* ne semble pas de la main de Vidocq, le contrôle strict et minutieux que celui-ci exerça sur la mise en marché de l'œuvre rend improbable que ce texte ait pu y être joint sans son approbation. Sur le suivi que faisait Vidocq de la commercialisation de son roman, voir Jean Savant, « Commentaire » dans Eugène-François Vidocq, *Les Vrais Mystères de Paris*, édition présentée, commentée et annotée par Jean Savant, Paris, Le Club français du livre, 1962, pp. 416-419.

30. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 200.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*, pp. 200-201. L'appellation « argument », que nous retiendrons, apparaît à la p. 212.

33. *Ibid.*, p. 212.

une moindre mesure, la « genèse » de l'œuvre³⁴. Ils proposent ainsi des contrats de lecture très similaires. Disons d'abord que seuls la préface des *Mystères de Londres* et le texte précédant *Les Vrais Mystères de Paris* évoquent l'origine du roman, qu'ils attribuent à l'intervention d'un éditeur qui convainc un auteur compétent d'accepter une commande éditoriale. Ils font du récit de la « genèse » de l'œuvre le cadre narratif des textes préfaciels mais ils s'y arrêtent peu tandis qu'ils insistent lourdement sur les deux autres « arguments ».

Dans les quatre textes qui font l'objet de notre analyse, les narrateurs annoncent qu'ils décriront la ville et, surtout, qu'ils en dévoileront les secrets. Rappelons d'abord ces lignes célèbres tirées des premières pages des *Mystères de Paris* :

Nous allons essayer de mettre sous les yeux du lecteur quelques épisodes de la vie d'autres barbares aussi en dehors de la civilisation que les sauvages peuplades si bien peintes par Cooper. Seulement les barbares dont nous parlons sont au milieu de nous; nous pouvons les coudoyer en nous aventurant dans les repaires où ils vivent, où ils se rassemblent pour concerter le meurtre, le vol, pour se partager enfin les dépouilles de leurs victimes³⁵.

Nous retrouvons des formulations tout aussi explicites sous la plume de Paul Féval (« Oublierais-je ce Londres souterrain et nocturne, avec son peuple à part, toujours prêt pour le meurtre, toujours réveillé quand arrivent les ombres du soir³⁶ ? ») et d'Alexandre Dumas :

Le roman aura pour but, chers lecteurs, de vous montrer ce que devient Paris tandis que vous avez les yeux fermés. Vous vous endormez à minuit, un peu plus tôt ou un peu plus tard. Vous vous éveillez à huit heures du matin, un peu plus tard ou un peu plus tôt. Vous retrouvez Paris tel que vous l'avez laissé, ou à peu près, et vous vous figurez que, pendant ce temps-là, le préfet de police a mis Paris dans une boîte, a enfermé Paris à clef et a mis la clef sous l'oreiller. Il n'en est rien³⁷.

Les auteurs de ces quatre textes insistent sur le caractère vraisemblable de leur propos : ils décriront des phénomènes « vrais » (les criminels que le lecteur peut

34. *Ibid.*, respectivement pp. 224-227, pp. 227-231 et pp. 213-215.

35. *MysP*, p. 31.

36. Jean-Pierre Galvan, « Une introduction inédite de Sir Francis Trolopp (Paul Féval) aux *Mystères de Londres* », *loc. cit.*, p. 121.

37. *MoP*, p. 2 658.

« coudoyer »). D'ailleurs, trois d'entre eux prétendent que leur œuvre est écrite à partir de souvenirs³⁸.

Dans les textes qui nous occupent, la déclaration d'intention sert à affirmer l'utilité du livre destiné à dénoncer les iniquités. La préface des *Mystères de Londres* parle d'un « service rendu à l'humanité [visant], en en révélant les vices, [à] détruire les lois qui perpétuent la misère chez le peuple, et ces préjugés qui arrêtent tout progrès social³⁹ ». Le narrateur du texte accompagnant *Les Vrais Mystères de Paris* évoque « un tableau saisissant, étrange, éminemment dramatique et sans aucun doute fécond en enseignements » tandis que celui de la « Causerie avec mes lecteurs » annonce son intention d'offrir au lecteur un portrait fidèle de la vie nocturne parisienne. Celui des *Mystères de Paris*, lui, formule un principe de construction de nos mystères urbains lorsqu'il affirme compter sur

la puissance des contrastes. Sous ce point de vue de l'art, il est peut-être bon de reproduire certains caractères, certaines existences, certaines figures, dont les couleurs sombres, énergiques, peut-être même crues, serviront de repoussoir, d'opposition à des scènes d'un tout autre genre⁴⁰.

Dans cette « puissance des contrastes », nous retrouvons une des lois régissant la fiction balzacienne⁴¹. Si le narrateur du roman de Sue annonce tirer profit du contraste entre les criminels et les gens honnêtes, il exploite aussi beaucoup, comme ceux de nos autres mystères urbains, les contrastes entre les classes sociales en rapprochant le malfaiteur des tapis-francs et celui des salons sans résorber leurs

38. « Nous appellerons à notre aide les souvenirs de notre jeunesse » (*ibid.*). – « Il me serait facile de trouver dans mes souvenirs une histoire véritable, un drame palpitant qui viendrait révéler la grandeur immense et l'avitissement sans bornes de cette population de Londres » (Jean-Pierre Galvan, « Une introduction inédite de Sir Francis Trollope (Paul Féval) aux *Mystères de Londres* », *loc. cit.*, pp. 120-121). – « Dans l'ouvrage que nous annonçons aujourd'hui, tout est réel : événements, récits, personnages, caractères. À chaque volume, à chaque chapitre, à chaque page, le lecteur étonné pourra reconnaître des faits dont il aura peut-être été lui-même acteur ou témoin » (texte en tête des *Vrais Mystères de Paris*, p. 3).

39. Jean-Pierre Galvan, « Une introduction inédite de Sir Francis Trollope (Paul Féval) aux *Mystères de Londres* », *loc. cit.*, p. 118.

40. *MysP*, p. 32.

41. Pensons notamment au contraste entre Paris et la province, que l'on trouve illustré dans toute *La Comédie humaine*, par exemple dans le *Cabinet des Antiques* (1839) et dans *Eugénie Grandet* (1833) – le personnage de Charles Grandet, décrit comme le « cousin de Paris », « produi[t] un singulier contraste avec les bons provinciaux » (Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. III, p. 1 055).

différences (pensons par exemple à Sarah, à Ferrand et à la Chouette qui, bien que distingués – voire opposés – par leur origine sociale, sont réunis parce qu'ils persécutent de façon impitoyable Fleur-de-Marie⁴²). Le contraste sert à dispenser un enseignement : avant même d'être lus, nos mystères urbains s'installent dans un paradigme prônant l'efficacité du romanesque et la possibilité de changer le lecteur.

Pour obtenir une lecture, les narrateurs insistent sur la valeur éducative du sujet qu'ils traitent. Ils manifestent une certaine déférence à l'égard de la « grande et digne tâche⁴³ » qu'ils se proposent⁴⁴ et préviennent le « lecteur qu'il doit assister à de sinistres scènes, [...] pénétr[er] dans des régions horribles, inconnues⁴⁵ ». Ces termes affirment la gravité du projet (et donc son importance) en décrivant un narrateur investi d'une mission. Pour convaincre le lecteur de plonger dans l'œuvre, ce dernier exploite, parfois d'une façon tout à fait explicite, « l'espèce de curiosité craintive qu'excitent quelquefois les spectacles terribles⁴⁶ ».

Parallèlement à ce projet, les textes à valeur préfatielle que nous examinons ici revendiquent tous leur appartenance à une même tradition littéraire et cherchent à jumeler leur voix à celle d'autres auteurs pour être mieux compris du lecteur ainsi situé en terrain connu. Ils donnent de ce fait une plus grande légitimité à leurs

42. Le comte Rappt des *Mohicans de Paris* affirme d'ailleurs que « le Code n'est pas fait pour deux sortes de gens : ceux qui sont au-dessous comme les criminels de bas étage, et ceux qui sont au-dessus comme vous et moi, monseigneur » (p. 2 512).

43. Texte en tête des *Vrais Mystères de Paris*, p. 1. Le narrateur parle aussi du panorama de la cité parisienne que proposera l'œuvre comme une « rude et hardie entreprise » (p. 2).

44. Nous lisons dans *Les Mystères de Paris* : « En écrivant ces passages dont nous sommes presque effrayé, nous n'avons pu échapper à une sorte de serrement de cœur... nous n'oserions dire de douloureuse anxiété... de peur de prétention ridicule. En songeant que peut-être nos lecteurs éprouveraient le même ressentiment, nous nous sommes demandé s'il fallait nous arrêter ou persévérer dans la voie où nous nous engageons, si de pareils tableaux devaient être mis sous les yeux du lecteur » (*MysP*, p. 32). Dans la préface des *Mystères de Londres*, l'auteur feint également d'hésiter : « [J]e me garderais de toucher à ce volcan, de remuer cette lave bouillante; je pourrais m'y brûler » (Jean-Pierre Galvan, « Une introduction inédite de Sir Francis Trolopp (Paul Féval) aux *Mystères de Londres* », *loc. cit.*, p. 118). Dans le texte en tête des *Vrais Mystères de Paris* : « Nous venons de dire de quelles difficultés presque insurmontables devait se trouver entourée une entreprise telle que celle d'écrire l'*Histoire secrète, les vrais Mystères de Paris* » (texte en tête des *Vrais Mystères de Paris*, p. 2).

45. *MysP*, p. 31.

46. *Ibid.*, p. 32.

affirmations. Dès *Les Mystères de Paris*, deux romanciers apparaissent comme des références systématiquement invoquées : Walter Scott et J. F. Cooper⁴⁷. Un troisième nom s'ajoute à eux après *Les Mystères de Paris* : celui d'Eugène Sue lui-même qui est mentionné dans chacun des textes que nous étudions ici⁴⁸. Ces filiations affichées visent à désamorcer toute comparaison précise. Le narrateur du texte accompagnant *Les Vrais Mystères de Paris* se défend de ne réaliser qu'une opération mercantile :

Mais, dès ce moment, nous devons déclarer que ce serait se méprendre étrangement que de penser que nous ayons eu un moment l'intention d'enter le succès de notre ouvrage sur la réputation éclatante et méritée de celui de M. Eugène Sue. *L'Histoire secrète, ou les Vrais mystères de Paris*, n'est pas une de ces publications d'à propos qui s'improvisent en quelque sorte; c'est le fruit du travail, de l'observation, de l'expérience de toute une vie⁴⁹.

Le préfacier des *Mystères de Londres* propose une critique sévère des *Mystères de Paris* et lui reproche un excès d'« imagination⁵⁰ ». Au terme de son analyse, il se montre moins tranchant et, rappelant la valeur du roman de Sue, dit qu'il ne pourra que « faire autrement⁵¹ ». Dans sa « Causerie », Dumas met en garde le lecteur contre les réclames (qui affirmeront que son roman sera meilleur que celui de Sue) et renouvelle la filiation en invoquant plusieurs autres prédécesseurs comme Restif de La Bretonne (le titre initial du roman de Dumas était *Les Nuits de Paris*), Frédéric Soulié et Balzac⁵². Par ces dénégations, les préfaciers cherchent à ne pas

47. *Ibid.*, p. 31.

48. Paul Féval et l'auteur du texte en tête des *Vrais Mystères de Paris* mentionnent le nom d'Eugène Sue et le titre *Les Mystères de Paris* qui agit comme horizon de référence tandis qu'Alexandre Dumas n'invoque que le nom du romancier.

49. Texte en tête des *Vrais Mystères de Paris*, p. 4.

50. « L'imagination ! mais c'est le plus juste reproche que l'on puisse adresser au livre français ! lorsque la réalité était si féconde autour de lui » (dans Jean-Pierre Galvan, « Une introduction inédite de Sir Francis Trollope (Paul Féval) aux *Mystères de Londres* », *loc. cit.*, p. 119).

51. « Et c'est ainsi que je fus pris au piège de l'éditeur. Maintenant que j'ai blâmé la forme et le fonds d'un livre généralement admiré, ferai-je mieux ? Cela me paraît difficile ! J'essaierai de faire autrement » (*ibid.*, p. 123).

52. « Dans nos réclames à trois francs, nous vous dirons que le nouveau roman sera le meilleur de tous nos romans, que les livres curieux d'Eugène Sue, les fantaisies terribles de Soulié, le chef-d'œuvre de Balzac ne seront rien à côté des *Nuits de Paris* [titre initial des *Mohicans de Paris*]. [...] Je me contenterai de vous dire, chers lecteurs... Jamais je n'ai eu tant d'intérêt à faire bien. Je ferai de mon mieux » (Alexandre Dumas, « Causeries avec mes lecteurs », *Le Mousquetaire*, 29 mars 1854, p. 1, col. 2; cité par Claude Schopp, « Paris ne nous appartient plus », dans *MoP*, pp. 2 658-2 659).

laisser réduire leurs romans à de simples imitations des *Mystères de Paris* tout en séduisant les lecteurs de Sue.

Les rôles joués par ces textes correspondent ainsi aux fonctions que remplit traditionnellement la préface. Les thèmes convenus qu'on trouve de façon systématique dans les quatre exemples étudiés servent à s'assurer que le lecteur possède les bons codes de lecture. Ce faisant, les auteurs instaurent avec celui-ci une connivence sur la base de références communes. Nous observons ici une première manifestation de la scénographie de nos mystères urbains : un rapport à la fois professoral et complice.

Une scénographie en action

Selon la classification proposée par Gérard Genette, les narrateurs de nos romans sont hétéro-extradiégétiques⁵³. Ils ne sont pas discrets et s'immiscent dans la narration en délaissant l'intrigue pour « rappel[er] que l'histoire est racontée par quelqu'un, qu'elle ne sort pas d'une bouche d'ombre anonyme⁵⁴ ». Leurs interventions portent d'ailleurs très souvent sur leur rôle dans la narration. Selon Gérard Genette, en plus de « la fonction proprement narrative⁵⁵ », le narrateur exerce aussi une « fonction de régie », c'est-à-dire « un discours [...] métanarratif [qui] marqu[e] les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organisation⁵⁶ » du « texte narratif » et une « fonction de communication », « qui

53. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 256.

54. Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1975, p. 63. Nous retrouvons une observation similaire sous la plume de plusieurs critiques, notamment celle de Jean-Claude Vareille (*Le Roman populaire français (1789-1914). Idéologies et pratiques. Le Trompette de la Bérésina*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges / Nuit Blanche, « Littératures en marge », 1994, p. 181).

55. Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 261.

56. *Ibid.*, p. 262. Yves Reuter distingue « la fonction de régie ([le narrateur] organise le récit dans lequel il insère et alterne narration, descriptions et paroles des personnages) », la « fonction métanarrative [qui] est en quelque sorte une fonction de régie explicite qui consiste à commenter le texte en signalant son organisation interne » (*ibid.*, p. 43) et la « fonction explicative [qui] consiste à

rappelle à la fois la fonction “phatique” (vérifier le contact) et la fonction “conative” (agir sur le destinataire) de Jakobson⁵⁷ ». Le narrateur remplit également une « fonction testimoniale, ou d’attestation » qui « rend compte de la part que le narrateur en tant que tel, prend à l’histoire qu’il raconte, du rapport qu’il entretient avec elle⁵⁸ » et enfin une « fonction idéologique » (un « commentaire autorisé de l’action⁵⁹ » qui dépasse le cadre du texte narratif). Si ces différentes fonctions peuvent être exercées avec plus ou moins de discrétion, dans nos romans, elles le sont toujours de façon manifeste, ce qui déploie la scénographie qui anime nos œuvres.

Le narrateur de mystère urbain souligne délibérément qu’il remplit ses fonctions – et particulièrement celles de régie et de communication – de façon à se mettre en scène. Étudiant le roman populaire – catégorie d’œuvres qui regroupe celles que nous examinons –, Lise Queffélec explique que le narrateur peut opter pour différents « tons », par exemple

[celui] de la conversation, comme chez Dumas, du prêche ou de la diatribe, comme chez Sue. Le narrateur s’y montre [aussi] sous divers aspects : toujours homme du monde, parfois voyageur, ou historien [...] réformateur et philanthrope [...], politique ou dandy [...], poète ou médecin⁶⁰.

Lise Queffélec précise néanmoins que, dans nos romans, peu importe le ton, « le narrateur [...] est toujours conteur et vulgarisateur⁶¹ ». Le fait que ces deux « rôles⁶² » ne puissent être dissociés est primordial. En effet, dans nos mystères urbains, le narrateur peut dispenser un savoir présenté comme « sérieux » ou jouer avec (et parfois se jouer de) son lecteur. Ces stratégies ne sont pas incompatibles mais la seconde peut brouiller la première (ou ses limites). C’est dire que nous

donner au narrataire les informations jugées nécessaires pour comprendre ce qui va se passer » (*L’Analyse du récit*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, « 128 », 2009 [1^{re} éd. : 1997], pp. 42-44).

57. Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 262.

58. *Ibid.*

59. *Ibid.*, p. 263.

60. Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l’époque romantique. Étude du roman-feuilleton de La Presse de 1836 à 1848*, thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1983, p. 355.

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*

adjoindrons la distinction entre narrateurs « sérieux » et « ludique » au double « rôle » suggéré par Lise Queffélec parce que, dans nos romans, le narrateur, qu'il « vulgarise » ou qu'il « conte », n'est pas toujours à prendre au sérieux. Invariablement, il fictionnalise un « narrataire extradiégétique qui se confond [...] avec le lecteur virtuel⁶³ » et qui est défini par sa compétence comme observateur et comme lecteur. Se construisent ainsi deux couples consubstantiels : un premier dans lequel narrateur et « lecteur virtuel » sont « sérieux » et un second dans lequel ils sont ludiques. Dans les pages qui suivent, nous nous pencherons sur ce phénomène en examinant comment le narrateur cherche à valoriser la dimension mathésique de l'œuvre et ensuite comment il introduit l'éventualité d'une double lecture. Au moyen de ces stratégies, il travaille cependant toujours au même but : programmer une lecture qui sert à légitimer le mystère urbain lui-même.

Le savoir « sérieux » des mystères urbains

En narrant, tout narrateur a de multiples occasions de dispenser différents savoirs; ceux de nos mystères urbains font de ce phénomène un argument dans leur stratégie de valorisation de l'œuvre. Ils invoquent la dimension mathésique de leur roman en premier lieu pour obtenir une lecture. Par exemple, le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* répète qu'il « [a] voulu faire un livre utile⁶⁴ » pour l'éducation des lecteurs et celui des *Mystères de Paris* défend sa « conviction d'avoir éveillé quelques nobles sympathies pour les infortunes probes, courageuses, imméritées, pour les repentirs sincères, pour l'honnêteté simple, naïve⁶⁵ ». La volonté pédagogique peut aussi servir à légitimer la description de personnages ou de scènes déclarés immoraux. Les narrateurs assurent ne s'y résigner que péniblement et dans le but de détourner les lecteurs de la voie que ces personnages incarnent et que ces

63. Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 266.

64. *VMysP*, t. II, p. 115; Savant, p. 117.

65. *MysP*, p. 606.

scènes illustrent⁶⁶. Cette position – qui n'exclut cependant pas des tableaux minutieux de corruption et de débauche – veut éviter à l'auteur d'être accusé d'immoralité. Selon les narrateurs, aucun de nos romans ne se complaît dans le crime et la corruption; leur lecture serait instructive et édifiante par la condamnation constante des gestes punis par la loi ou blâmables par la morale. Enfin, le savoir que prétend offrir l'œuvre peut servir à anticiper et à désamorcer les critiques : « Cet ouvrage, que nous reconnaissons sans difficulté pour un livre mauvais au point de vue de l'art » a le mérite d'éduquer, écrit le narrateur des *Mystères de Paris*⁶⁷. Ces stratégies poursuivent l'argumentation développée dans le discours préfaciel pour obtenir et maintenir la lecture. Les narrateurs transmettent inlassablement le même message au lecteur : ils dispensent un savoir « sérieux ».

De façon plus précise, les narrateurs de nos œuvres empruntent souvent un ton professoral et proposent des passages axés spécifiquement sur l'enseignement. Nous pouvons répartir les formes de savoir auxquelles ils recourent principalement en trois catégories : historique, spatial et social. Cette répartition n'est évidemment pas étanche et ces types de contenus se recoupent fréquemment. Nous la proposons toutefois pour sa valeur heuristique : elle permet de dégager avec plus de précision l'importance que nos romans accordent à leur projet mathésique et de rendre compte du caractère très diversifié (voire éclaté) de l'« enseignement » dans nos mystères urbains. Cependant, peu importe la forme de savoir dispensé, les narrateurs utilisent plus particulièrement deux stratégies complémentaires pour valoriser celui-ci : se présenter comme un guide et mettre la parole savante à l'écart. En les combinant, ils en viennent à brouiller les limites romanesques des œuvres.

66. Le narrateur des *Mystères de Paris* espère « avoir inspiré le dégoût, l'aversion, l'horreur, la crainte salutaire de tout ce qui était absolument impur et criminel » (*ibid.*, pp. 606-607).

67. *Ibid.*, p. 607. Le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* affirme lui aussi ne pas nier les limites de son talent : « Nos forces ne sont peut-être pas en harmonie avec la tâche que nous nous sommes imposée » (*VMysP*, t. II, p. 115; Savant, p. 117).

Guider le lecteur

On l'a vu, chacun de nos romans entraîne son lecteur dans les bas-fonds urbains dès ses premiers chapitres. Pour faire découvrir cet « espace exotique », le narrateur se pose en guide, comme en témoigne la présence récurrente d'invitations que nous pouvons regrouper sous la proposition « si le lecteur veut bien nous suivre⁶⁸ ». Il offre un savoir que l'on peut qualifier de spatial (l'emplacement de certains lieux inusités); cependant, il ne s'en tient pas à des indications géographiques : il décrit l'organisation de différentes « institutions » et s'arrête sur ceux qui les fréquentent. Le narrateur souligne sa compétence notamment au moyen de mentions autoréférentielles qui veulent l'associer à l'auteur en tant que « personne », c'est-à-dire « à l'individu doté d'un état civil, d'une vie privée⁶⁹ ». Le cas le plus explicite est celui du narrateur des *Vrais Mystères de Paris* qui répète qu'en vertu de son passé de forçat et de policier, il est qualifié pour traiter des sujets criminels et proposer des remèdes aux problèmes sociaux⁷⁰. Ces procédés visent à convaincre le lecteur du « sérieux » du savoir offert et de la démarche du narrateur guide. Dans tous les cas, la visée est explicite : le narrateur de mystères urbains annonce « initier [ses] lecteurs à quelques nouveaux mystères de la vie parisienne⁷¹ » qui vont de la description du « dîner à un sou⁷² » au fonctionnement des établissements pénitenciers⁷³ en passant par l'exploration des catacombes⁷⁴. Ce

68. Par exemple *MysP*, p. 32 et *VMysP*, t. III, p. 141.

69. Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 107.

70. « Les événements de sa vie ont donné à l'auteur de ce livre le triste avantage de pouvoir étudier sur les lieux mêmes les mœurs des prisonniers. Il croit donc pouvoir soumettre aux hommes éclairés et impartiaux le résultat de ses observations » (*VMysP*, t. III, p. 207). Le narrateur des *Mystères de Paris*, lui, fait référence à sa famille et aux médecins célèbres qu'elle comporte pour justifier ses descriptions du monde médical et affirmer que le lecteur ne peut lui prêter de mauvaises intentions (*MysP*, p. 1 133).

71. *VMysP*, t. II, p. 301.

72. « Parmi les usages populaires de Paris, il en est un très peu connu en dehors du cercle où il se pratique : c'est celui des dîners à un sou; voici l'indication du vaste restaurant où on peut se les procurer » (*MeP*, p. 116).

73. Voir par exemple *MysP*, pp. 955-966, *MysPR*, t. II, pp. 272-275 et *VMysP*, t. VI, pp. 272-286. Nous avons abordé ce sujet dans la section « La brute » de notre chapitre 3.

74. *MoP*, pp. 1 016-1 033. Le narrateur interrompt l'intrigue pendant deux feuillets complets (publiés les 15 et 16 novembre 1854) afin de rapporter la visite des catacombes qu'a effectuée son collaborateur pour lui fournir des informations sur celles-ci.

rôle de guide mobilise l'intertexte des récits de voyage exotiques et celui de la littérature panoramique consacrée au milieu urbain.

En fait, nos narrateurs évoquent la figure du diable boiteux Asmodée, qu'ils ne mentionnent cependant jamais explicitement à leur propos (elle apparaît par contre dans la bouche de Salvator dans *Les Mohicans de Paris*⁷⁵). Cristallisée de façon durable par le roman éponyme (1707⁷⁶) d'Alain-René Lesage (1668-1747), cette référence est incontournable dans la première moitié du XIX^e siècle. Nous avons déjà abordé sa présence dans la presse et particulièrement dans les discours sur la ville⁷⁷. Rappelons toutefois qu'évoquant les secrets que cachent les individus mais qu'Asmodée peut exposer, ce motif résume la capacité du genre romanesque à donner accès à la vie privée et surtout aux coulisses du monde dans une société perçue comme étant de plus en plus difficile à décoder (ce qui constitue, on le sait, un leitmotiv du projet balzacien). À la lumière des titres de nos mystères urbains et des contrats de lecture qu'ils annoncent, le lecteur comprend bien l'importance que prend ici la figure du diable boiteux : nos œuvres revendiquent précisément ce pouvoir du roman qui consiste à révéler un savoir dissimulé. Le narrateur de mystères urbains se veut implicitement un nouvel Asmodée.

À ce premier rôle de guide s'en ajoute un second, celui de guide de la « socialité ». Ce phénomène est particulièrement explicite dans *Les Mystères de Paris* et dans *Les Vrais Mystères de Paris* qui présentent, selon les termes employés par Lise Queffélec, un « discours socialisant et moralisant⁷⁸ » très accentué. Les narrateurs de ces deux romans affirment guider le lecteur en lui révélant des injustices et, surtout, en proposant des solutions à celles-ci; en d'autres mots, ils

75. *Ibid.*, p. 63 et p. 1 422.

76. Cette œuvre reprend la trame du roman *El Diablo cojuelo* (1641) de l'espagnol Luis Vélez de Guevara (1579-1644).

77. Voir la section « La "littérature panoramique" : fresques sociales et physiologies » de notre chapitre 2.

78. Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2 466, 1989, p. 19.

aspirent à montrer la voie pour améliorer la société. Celui du roman de Sue se décrit d'ailleurs comme

un des propagateurs les plus obscurs, mais les plus convaincus, de ces deux grandes vérités : qu'il est du devoir de la société de prévenir le mal et d'encourager, de récompenser le bien autant qu'il est en elle⁷⁹.

Ce narrateur, comme celui des *Vrais Mystères de Paris*, fait de la modalité prescriptive une caractéristique essentielle de son récit. Il offre plusieurs propositions de réformes sociales. Après avoir décrit une « banque des pauvres⁸⁰ », il ajoute en note : « [N]ous [l]ivrons [notre projet] aux réflexions des personnes qui s'intéressent aux classes ouvrières, espérant que le germe d'utilité qu'il renferme (nous ne craignons pas de l'affirmer) pourra être fécondé par un esprit plus puissant que le nôtre⁸¹ ». On pense évidemment à Karl Marx (1818-1883), dont la seule critique littéraire est précisément consacrée aux *Mystères de Paris*⁸². Avec Friedrich Engels, Marx montre que le projet décrit par Sue est voué à l'échec : « [L]e secours de la Banque [...] des Pauvres ne permettra même pas à l'ouvrier et à sa famille d'acheter le quart du pain nécessaire, sans parler de tous les autres besoins; [les Pauvres] mourront certainement de faim⁸³ ». Il n'en reste pas moins que le narrateur des *Mystères de Paris*, en formulant sa proposition, entend décrire les iniquités et les combattre.

Le roman de Sue met en scène différentes « injustices » pour lesquelles des solutions sont proposées; le lecteur se voit ainsi offrir, notamment, une démonstration de la pertinence de rétablir la loi sur le divorce⁸⁴, une argumentation soutenant l'incarcération solitaire⁸⁵ et la suggestion de punir les criminels en les

79. *MysP*, p. 705.

80. *Ibid.*, pp. 1 089-1 090.

81. *Ibid.*, p. 1 090.

82. Elle fait partie de *La Sainte-Famille ou critique de la critique critique*, écrit en collaboration avec Friedrich Engels (1820-1895) et publié en 1845.

83. Friedrich Engels et Karl Marx, *La Sainte-Famille ou critique de la critique critique. Contre Bruno Bauer et consorts*, dans Karl Marx, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963-1994, t. III, p. 648.

84. « Si le divorce eût existé, ce malheureux se serait-il suicidé ? Non ! » (*MysP*, p. 605).

85. *Ibid.*, pp. 956-959.

privant définitivement de la vue⁸⁶. Nous trouvons des séquences analogues dans *Les Vrais Mystères de Paris*, notamment à propos d'une refonte du système pénitentiaire⁸⁷ ou des ravages causés par l'alcool⁸⁸. Au sein de notre corpus, ce sont ces deux romans qui ont recours de la façon la plus explicite à de tels passages prescriptifs; on en trouve toutefois dans les autres œuvres que nous étudions⁸⁹. Bien qu'il s'en défende en usant du topos bien connu de la modestie du locuteur – « Notre parole a trop peu de valeur, notre opinion trop peu d'autorité, pour que nous prétendions enseigner ou réformer⁹⁰ » –, le narrateur de mystères urbains veut bel et bien « enseigner [et] réformer » en faisant de son roman une tribune pour dénoncer des inégalités sociales et proposer des remèdes (nous avons déjà évoqué qu'il assimile sa posture et, surtout, sa démarche, à celle du médecin). Dans nos romans, les figures narratoriales se posent donc comme des guides qui savent comment parvenir à une société plus équitable. Elles mettent sous les yeux du lecteur des personnages et des situations qu'elles dénoncent et proposent, implicitement ou explicitement, différentes réformes.

En affirmant apporter une contribution qui peut faire progresser les conditions de vie des habitants de la cité, le narrateur « guide » de nos mystères urbains se donne un rôle qui, de façon souvent plus prosaïque, semble faire écho à l'idéal romantique que constitue la figure de l'écrivain-guide, que Paul Bénichou résume ainsi : « [L]e Poète, chercheur, interprète et guide, est au centre du monde de l'esprit⁹¹ ». Pour les romantiques, cette figure est un projet, un devenir, un rôle sacré (Paul Bénichou caractérise la période 1750-1830 par la « montée d'une corporation intellectuelle d'allure et de composition nouvelles assumant le rôle de guide spirituel

86. *Ibid.*, pp. 1 019-1 020.

87. *VMysP*, t. III, p. 207.

88. *Ibid.*, t. III, pp. 257-258.

89. Par exemple *MysPR*, t. I, p. 124.

90. *MysP*, p. 607.

91. Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, dans *Romantismes français I : Le Sacre de l'écrivain, Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1996 [1^{re} éd. : Corti, 1973], p. 260; déjà cité dans notre introduction.

de la société en concurrence avec l'ancienne Église⁹² »). Les œuvres qui composent notre corpus proposent une explication de la société – du monde – qui se veut sérieuse (rappelons que Lise Queffélec évoque le ton « du prêche » qu'emploie Sue⁹³). Elles refusent d'être cantonnées au pittoresque et au superflu et s'attaquent, nous l'avons vu, à des sujets de vaste portée. Le narrateur de nos mystères urbains, en tant que guide de la socialité, est donc lui aussi associé à une élévation, qui prend ici la forme d'une amélioration morale de la société. Il participe de ce fait, par un chemin qui lui est propre, à la sacralisation de l'écrivain romantique. Le savoir que transmettent les narrateurs des romans de notre corpus pour guider le lecteur constitue à la lumière de ces observations un rouage essentiel dans la construction de nos œuvres. Il peut être intégré au récit mais aussi faire l'objet d'une mise à distance qui a précisément pour objectif de le mettre en évidence.

Aux frontières du récit

Afin de signaler leur dimension mathésique, nos mystères urbains usent aussi abondamment de ce que Aude Déruelle décrit comme les « procédés de l'écart », c'est-à-dire des « outils permettant, à l'écart de la trame narrative, d'incorporer des éléments, notamment discursifs et informatifs, mais également narratifs, à l'œuvre romanesque⁹⁴ ». Aude Déruelle répertorie la parenthèse, la digression et la note – en reprenant un constat posé par Randa Sabry : « [D]e tous les éléments paratextuels, celui qui a le plus d'affinités avec la digression est sans doute la note⁹⁵ ». Les narrateurs de nos romans emploient principalement la digression et la note – ensemble ou séparément – pour faire bifurquer le lecteur de la lecture du récit vers des discours qui ne semblent pas relever du genre romanesque et qui ont pour objectif de servir de caution, de légitimer l'œuvre.

92. *Ibid.*, p. 437.

93. Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique*, *op. cit.*, p. 355.

94. Aude Déruelle, « Refus balzacien de la note », *La Licorne*, n° 67 « L'espace de la note », 2004, p. 149.

95. Randa Sabry, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », n° 54, 1992; p. 210; cité par Aude Déruelle, *loc. cit.*, p. 149).

La digression

En plus de fréquentes analepses servant à présenter la biographie d'un personnage, les narrateurs de nos mystères urbains proposent des récits autonomes qui constituent des digressions parce qu'ils « développ[ent] un propos qui n'est pas le sujet du texte⁹⁶ ». Décrivant la pratique digressive, Randa Sabry écrit que, « [d]ans le cadre du roman “sérieux” du XIX^e siècle, l'auteur préfère souvent *rectifier* ou *redéfinir* son propos en cours de route dans de brèves remises au point qui s'apparentent, par leur tonalité, au discours préfaciel⁹⁷ ». Acceptée à l'oral, la digression est perçue à l'écrit comme une « transgression⁹⁸ » qui peut souvent être de nature générique. Randa Sabry ajoute ainsi qu'un

digressionniste est un auteur qui rêve de manipuler plusieurs genres à la fois et successivement dans le même texte et qui, pour ce faire, s'invente plusieurs rôles (conteur, essayiste, critique, descripteur, historien...) ⁹⁹.

Un tel portrait convient parfaitement aux narrateurs des romans qui composent notre corpus : leurs nombreuses digressions ne servent pas exclusivement à créer un effet de suspense puisqu'elles sont aussi utilisées afin de développer l'image d'un « conteur » qui, conversant avec le lecteur, discourt sur les sujets les plus variés. Ainsi, le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* multiplie les détours – il intitule d'ailleurs un chapitre « Digression¹⁰⁰ » –, détours qui prennent le plus souvent la forme de commentaires sur une question sociale, ou d'anecdotes que le lecteur suppose tirées des souvenirs de Vidocq-l'auteur. De façon analogue, le narrateur des *Mendiants de Paris* propose plusieurs digressions à saveur historique, dont certaines sont explicitement tirées d'ouvrages d'historiens¹⁰¹. Parmi tous les exemples que présentent nos mystères urbains, un passage des *Mohicans de Paris* se révèle particulièrement instructif.

96. Christine Montalbetti et Nathalie Piegay-Gros, *La Digression dans le récit*, Paris, Bertrand-Lacoste, « Parcours de lecture », 1994, p. 9.

97. Randa Sabry, *op. cit.*, p. 169.

98. Christine Montalbetti et Nathalie Piegay-Gros, *op. cit.*, p. 9.

99. Randa Sabry, *op. cit.*, p. 127, note 9.

100. *VMysP*, t. III, p. 203.

101. Par exemple : « Ce fait historique est emprunté à l'intéressant ouvrage de M. Alboise sur les *Prisons de l'Europe* » (*MeP*, p. 143).

Le narrateur du roman de Dumas interrompt son récit, situé en 1827, pour retracer certaines étapes du parcours de Napoléon Bonaparte en relatant la vie d'un personnage très effacé, le capitaine Pierre Herbel, qui ne participe à l'intrigue que parce qu'il est le père d'un des héros. Au chapitre 237, le narrateur profite de l'entrée en scène du capitaine Herbel pour se livrer à une longue digression de treize feuillets¹⁰² au cours de laquelle, en racontant la vie de ce personnage, il présente des épisodes du volet maritime des guerres impériales ainsi que les derniers jours de Napoléon en France en juillet 1815. Le lecteur est éloigné du Paris de 1827 au profit d'un univers fictionnel tournant autour des combats navals proche de celui de plusieurs romans de Walter Scott ou de J. F. Cooper et mettant en scène des personnages qui n'ont rien à voir avec les trames principales des *Mohicans de Paris*. Cette digression ne se donne cependant pas – ou pas simplement – pour un roman dans le roman.

Le narrateur profite de ce récit pour rapporter des faits historiques d'une façon qu'il présente comme très sérieuse en affirmant citer des documents – dont il ne donne toutefois pas la référence – au moyen de guillemets. Il reproduit ainsi, par exemple, des lettres échangées par des personnages historiques importants comme l'Empereur et le duc d'Otrante. Cependant, il se livre à une réécriture de l'Histoire. En effet, en 1815, un capitaine nommé Ponet a proposé à Napoléon de s'attaquer au *Bellerophon*, un des deux navires anglais participant au blocus du port de Rochefort, afin de permettre à l'Empereur de s'échapper. Le narrateur des *Mohicans de Paris* attribue plutôt cette offre à Herbel; il justifie ainsi les trois feuillets qu'il consacre aux derniers moments de l'Empereur en sol français et dans lesquels Herbel n'apparaît que brièvement¹⁰³. Le narrateur modifie les documents historiques qu'il reproduit afin de se conformer à la fiction romanesque qu'il construit¹⁰⁴. Claude Schopp a identifié la principale source utilisée : « Dumas reprend dans les trois

102. Les feuillets sont publiés dans *Le Mousquetaire* sur une période de six mois : les 23, 24, 25, 29 et 30 août 1855 et du 12 au 18 février 1856 (chapitres 237 à 247 dans notre édition de référence; pp. 1 178-1 802).

103. *Ibid.*, pp. 1 835-1 856.

104. *Ibid.*, p. 1 848.

chapitres à venir [245, 246, 247] les chap. II et III de *Récits de la captivité de l'Empereur Napoléon à Sainte-Hélène*, par M. le général Montholon », récit qu'il a lui-même écrit en partie avec Montholon¹⁰⁵. Jean Macé écrit que cette « biographie comporte, pour une ligne de vrai, cinq d'affabulations¹⁰⁶ ». En résumé, le narrateur des *Mohicans de Paris* réécrit des passages d'un ouvrage dans lequel Dumas avait déjà réécrit l'Histoire. Le savoir est présenté comme sérieux mais se révèle en fait aussi fictif que les aventures de Pierre Herbel décrites dans la digression.

Cet exemple tiré des *Mohicans de Paris* incarne ce que Christine Montalbetti et Nathalie Piegay-Gros nomment le « caractère scandaleux de la séquence digressive, qui menace l'unité du texte¹⁰⁷ » (rappelons que l'interruption du récit s'étale sur une durée de six mois pour le lecteur des feuilletons). Dans ce cas, le narrateur tente ou feint de tenter de convaincre le lecteur que la digression est un espace distinct du récit fictionnel qui échappe aux règles de celui-ci. Dans nos mystères urbains, le geste digressif, qui met en évidence le savoir dispensé, est bien plus important que ledit savoir (peu importe la véracité des anecdotes ou la pertinence des prises de position).

Christine Montalbetti et Nathalie Piegay-Gros affirment que la digression peut fonctionner « tantôt de façon sérieuse, [comme] un outil adéquat, au service du projet d'ensemble [et] tantôt de manière ludique¹⁰⁸ ». Dans nos mystères urbains, elle est toujours présentée comme « sérieuse » sans l'être nécessairement; elle sert moins le « projet d'ensemble » – le dévoilement de la ville – que celui consistant à maintenir la lecture et à légitimer l'œuvre. Nous observons le même phénomène à propos des notes en bas de page.

105. *Ibid.*, note 1 de la p. 1 835 et note 1 de la p. 512. L'ouvrage est publié en 1847 (Paris, Paulin, 2 vol. in-8°).

106. Jean Macé, *L'Honneur retrouvé du général de Montholon : de Napoléon I^{er} à Napoléon III*, préface de Jean Tulard, Paris, Christian, 2000, p. 205.

107. Christine Montalbetti et Nathalie Piegay-Gros, *op. cit.*, p. 61.

108. *Ibid.*, p. 69.

La note

Gérard Genette donne de la note la définition « formelle » suivante : « [U]n énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment¹⁰⁹ ». Son usage dans le roman n'est pas un geste banal; Gérard Genette l'associe particulièrement, au XIX^e siècle, aux « textes dont la fictionalité est très “impure”, très marquée de référence historique, ou parfois de réflexion philosophique¹¹⁰ ». Dans nos mystères urbains, l'utilisation de la note sert à afficher une volonté – qui peut être feinte – d'asseoir la vraisemblance du récit sur des discours étrangers à l'œuvre (une parole narrative attribuée à l'auteur, des documents présentés comme des sources, etc.). Au sein de notre corpus, les exemples sont nombreux. On peut penser aux précisions qui mettent en scène l'argot, ou à la mention « Historique » destinée à attester la véracité des faits rapportés dans le récit. Cette mention est particulièrement présente sous la plume de Vidocq¹¹¹. Le narrateur peut aussi user de la note pour indiquer ses « sources ». Prenons le cas de Sue, qui est le plus prolixe : il renvoie à des articles de journaux¹¹², à des ouvrages¹¹³, notamment les travaux d'Alexandre Parent-Duchâtelet et d'Honoré-Antoine Frégier¹¹⁴, et à des documents gouvernementaux¹¹⁵. Ces références veulent doter la narration d'une tonalité « sérieuse ».

Nous aurions cependant tort de réduire les notes de nos mystères urbains à un espace utilisé exclusivement pour accueillir des annotations synthétiques ou des références et des renvois bibliographiques. En effet, il n'est pas rare que les narrateurs usent de la note pour proposer de véritables récits. Par exemple, celui des

109. Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 321.

110. *Ibid.*, p. 334.

111. Par exemple *VMysP*, t. I, p. 271 [Savant, p. 71], p. 287 [Savant, p. 78], p. 289 [Savant, p. 79], t. II, p. 192, p. 215.

112. Par exemple *MysP*, p. 1 012, p. 1 091, p. 1 137.

113. Par exemple *ibid.*, p. 1 192 et p. 1 294.

114. Respectivement *ibid.*, p. 88 et p. 1 236.

115. Par exemple *ibid.*, p. 732.

Mystères du Palais-Royal raconte en note une anecdote concernant le préfet de police Pasquier, il critique le travail de M. Gisquet, préfet de police, et il fournit des explications quant à un tour de prestidigitation¹¹⁶. La nature du savoir dispensé peut varier considérablement : toujours dans *Les Mystères du Palais-Royal*, le narrateur précise que « [l]a première demoiselle d'un magasin de ce genre [une boutique de marchande de mode] est un personnage important qui a quelquefois jusqu'à trois mille francs d'appointements¹¹⁷ » tandis qu'ailleurs il reproduit un « fragment d'une chanson du temps p[our] donner une idée de [la] vogue¹¹⁸ » qu'il mentionne. Les narrateurs choisissent ainsi parfois de proposer des notes très longues qui occupent une grande portion de la page.

Cette abondance du discours placé en note prend une proportion unique dans *Les Vrais Mystères de Paris*. En plus de multiplier les notes explicatives, le narrateur profite de l'énumération confiée à un personnage pour offrir une longue définition des types de criminels des bas-fonds. Il consacre à chacun une note substantielle : l'énumération apparaît dans une phrase de soixante-sept mots¹¹⁹ qui, en raison des notes, occupe plus de seize pages dans l'édition originale. Sept de celles-ci ne comportent qu'un mot en corps de texte accompagné de la note qui lui correspond et six d'entre elles ne contiennent que la suite de la note de la page précédente¹²⁰. Le narrateur, qui se fait professeur, propose un tableau de la criminalité qui se distingue clairement du récit. La lecture est ainsi infléchie : pendant ces seize pages, le texte s'offre comme une étude et non comme le récit des péripéties vécues par les personnages.

116. Respectivement *MysPR*, t. I, p. 32, note 1, p. 66, note 1 et p. 68, note 1.

117. *Ibid.*, t. I, p. 40, note 1.

118. *Ibid.*, t. I, p. 39, note 1.

119. « Tous les *grinches*, continua Cadet-Filoux, quel que soit d'ailleurs le genre qu'ils exercent, que ce soit l'*escarpe* ou la *tire*, la *carre* ou la *détourne*, le *chantage* ou le *charriage*, qu'ils soient *cambriolleurs*, roulottiers, bonjouriers, ramastiques, soulasses, romanichels, vanterniers ou *neps*, devraient se considérer comme les enfants d'une même famille, se prêter aide et assistance en cas de besoin, en un mot, se chérir comme des frères » (*VMysP*, t. III, pp. 295-310; Savant, p. 204).

120. *Ibid.*, t. III, p. 297, p. 300, p. 302, p. 305, p. 307 et p. 309.

En fait, c'est la présence – et non la lecture – de la note qui importe principalement : le narrateur en fait une marque de la dimension mathésique de son œuvre. Comme l'écrit Randa Sabry, l'« [e]ffet hiérarchique [que produit la note est] souvent fallacieux [et, b]ien plutôt conviendrait à cette répartition de l'espace scriptural, l'image du double foyer, de la duplicité, du texte bifide¹²¹ ». Gérard Genette décrit aussi la note comme « un second niveau de discours qui contribue parfois à son relief¹²² ». Comme dans le cas de la digression, nous pouvons la penser dans nos mystères urbains comme un espace déclaré extérieur au récit fictionnel et dont le narrateur affirme le sérieux. Mais ce n'est pas toujours exact : seul celui des *Mystères de Paris*, qui use abondamment de la note – Aude Déruelle en recense deux cent trente-quatre dans le roman¹²³ –, se montre invariablement sérieux. Les autres, notamment ceux des *Vrais Mystères de Paris* et des *Mystères du Palais-Royal* (qui investissent aussi considérablement l'espace paratextuel que nous étudions), proposent en note un contenu qui peut être léger et même ludique.

Interrompant la lecture dans le haut de la page, la note introduit toujours un effet de rupture manifeste – que Vidocq pousse à son paroxysme en offrant des pages exclusivement occupées par une note. Balzac, à propos du *Jean Cavalier* (1840) de Sue, la décrit comme un « coup d'épingle qui désenfle le ballon du romancier¹²⁴ » tandis que Gérard Genette, paraphrasant Stendhal, l'associe à « un coup de pistolet référentiel dans le concert fictionnel¹²⁵ ». Comparant l'usage de la note chez Sue et chez Balzac, Aude Déruelle affirme que, chez le premier, la note « pointe le livre derrière le texte [et] montre souvent que derrière le narrateur de

121. Randa Sabry, *op. cit.*, p. 210.

122. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 330.

123. Aude Déruelle, *loc. cit.*, p. 141.

124. Honoré de Balzac, « Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts », *Écrits sur le roman*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche - références », 2000 [1^{re} éd. du texte cité : 1840], p. 178; cité par Aude Déruelle, *loc. cit.*, p. 141.

125. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 337. Gérard Genette adapte la phrase suivante de Stendhal : « La politique au milieu des intérêts d'imagination, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert » (Stendhal, *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX^e siècle*, préface, commentaires et notes de Victor del Litto, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche - Texte intégral », 1983 [1^{re} éd. : 1830], p. 401; deuxième partie, chapitre XXII).

l'histoire se trouve l'auteur d'une œuvre¹²⁶ ». Elle ajoute que, « [s]i toute annotation contribue à dissiper l'illusion romanesque, ce phénomène est accentué lorsque la note fait référence à des faits réels¹²⁷ ». Elle en conclut que, « au moyen des notes, Sue met en regard sa fiction avec la réalité pour en marquer les ressemblances ou les différences¹²⁸ ». Il nous semble nécessaire d'apporter une précision à cette remarque : cette opposition entre le contenu de l'espace fictionnel du haut de la page et celui de l'espace non-fictionnel du bas de la page n'est autre chose qu'un phénomène dont le narrateur veut convaincre le lecteur. Il ne faut pas perdre de vue que la note est un espace qu'investit la stratégie narrative afin de mettre en évidence un savoir qui est cependant tout aussi fictionnalisé que le récit des péripéties. Comme celles-ci, il permet – requiert ? – plus qu'une lecture naïve.

La double lecture

Les romans de notre corpus proposent une lecture qui n'est ni univoque ni unidimensionnelle. Dans son ouvrage *Les Origines culturelles de la Révolution française*, l'historien Roger Chartier rappelle que « la lecture n'emporte pas nécessairement la croyance¹²⁹ ». Cette affirmation s'applique tout à fait à nos mystères urbains qui semblent bien demander deux lectures apparemment antinomiques : une première que l'on peut décrire comme participative en ce qu'elle est d'abord émotive et consacrée à suivre les péripéties des personnages et à recevoir le récit du narrateur, et une seconde, distanciée, plus attentive aux mécanismes de la narration. Elles ne peuvent toutefois être simplement opposées, comme le souligne bien Jean-Claude Vareille :

Loin de nous l'idée de nier la réalité des phénomènes de projection ou d'identification et l'existence d'une lecture de participation; mais ces phénomènes sont beaucoup moins simples et simplistes qu'on ne les

126. Aude Déruelle, *loc. cit.*, p. 142.

127. *Ibid.*

128. *Ibid.*

129. Roger Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 1990, p. 104.

présente d'ordinaire. Dans toute participation il y a conscience de la participation et donc distanciation en puissance en acte¹³⁰.

À l'inverse, on peut douter que la lecture distanciée soit possible sans une « participation », fut-elle minimale, du lecteur. À propos du roman-feuilleton, Jean-Claude Vareille explique ce phénomène en apparence paradoxal par le fait que

le feuilleton programme une lecture distanciée qui, tout en admettant la croyance et sa pertinence, pose conjointement la légitimité de la non-croyance. Les deux sont même si inextricablement mêlées qu'elles en deviennent indiscernables, tant le texte est retors¹³¹.

La lecture participative (qui correspond à la « croyance ») et la lecture distanciée (associée à la « non-croyance ») ne sont donc pas incompatibles, elles se nourrissent l'une l'autre. Elles créent ainsi un jeu, dans tous les sens du terme, au sein de nos romans et les narrateurs, tout en se posant comme les gardiens de la cohérence du récit, n'hésitent pas à proposer une double lecture.

Pour ce faire, le narrateur de mystères urbains exhibe la construction de son récit afin de guider le lecteur dans les méandres de celui-ci. Prenant le ton de la conversation, il s'adresse au « lecteur virtuel » et attire son attention sur la narration pour maintenir son intérêt et assurer sa compréhension. L'ampleur des œuvres qui composent notre corpus et l'étalement temporel de leur publication peuvent se révéler de véritables défis pour la lecture, ce qui constitue une raison suffisante pour que le narrateur assume de façon si explicite sa fonction de régie. Ce n'est toutefois pas la seule, et toutes ses interventions ne sont pas du même ordre : certaines apparaissent légitimes et motivées tandis que d'autres, suspectes, introduisent une dimension ludique dans le récit. C'est leur combinaison qui permet au narrateur d'orienter la lecture pour désamorcer les éventuelles réticences du lecteur.

130. Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1989, p. 94.

131. Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914)*, *op. cit.*, p. 131.

Adresses légitimes

Les narrateurs de nos romans se livrent fréquemment à des mises au point sur leur récit pour en commenter l'organisation. Les interventions que nous qualifions de « légitimes » sont celles qui semblent répondre à un besoin créé par la construction du texte et dans lesquelles le narrateur n'introduit aucune dimension ironique. Le plus souvent, elles découlent de la taille imposante des œuvres ou de leur mode de publication. Par exemple, le narrateur des *Mohicans de Paris* précise, à l'orée du chapitre soixante-dix-neuf, qu'il a « en quelque sorte terminé les différents récits qui constituent le prologue de ce livre¹³² » dont, plus loin, il signale la longueur¹³³.

L'adresse que l'on peut décrire au moyen de la formule « le lecteur se souvient que » est généralement considérée comme typique du roman-feuilleton. Récurrente dans nos mystères urbains, elle constitue à nos yeux, un cas exemplaire d'intervention légitime du narrateur. Celui-ci en use pour remémorer au lecteur des éléments déjà rapportés : « Le lecteur se rappelle sans doute que le vicomte de Lussan n'avait voulu recevoir que dix mille francs pour sa part dans ce vol¹³⁴ » ; « Nos lecteurs n'ont pas oublié que les journaux du temps rendirent compte de l'attentat dont Silvia faillit être la victime¹³⁵ ». Cette formule peut donc agir comme transition pour amorcer un paragraphe ou un feuilleton tout en créant une curiosité chez le lecteur – qui apprend qu'il connaîtra enfin la suite attendue de péripéties. Elle contribue ainsi à la bonne progression de la lecture et sert à afficher l'unité de l'œuvre : le narrateur resserre son récit et affirme la logique de sa construction. Il ne faut cependant pas conclure qu'elle constitue une simple cheville narrative qui ne ferait que rappeler des faits que le lecteur a ou n'a pas oubliés.

132. *MoP*, p. 597.

133. « Dans le premier chapitre de ce livre – et remarquez, chers lecteurs, que nous en sommes déjà séparés par neuf volumes, c'est-à-dire par la durée d'un roman ordinaire » (*ibid.*, p. 836).

134. *VMysP*, t. III, p. 140.

135. *Ibid.*, t. VI, p. 9. Voir également, par exemple, *MysP*, p. 915, note 1 et p. 1 106, note 1.

En effet, les narrateurs de nos mystères urbains utilisent la formule « le lecteur se souvient que » – ou une de ses variantes¹³⁶ – à propos d'éléments du récit qui sont souvent tout à fait anecdotiques. De plus, en vertu de la publication périodique, le rappel peut parfois renvoyer à un feuilleton dont la lecture est déjà ancienne. Prenons par exemple cette adresse du narrateur des *Mystères de Paris* le 9 août 1843 : « On se souvient que Fleur-de-Marie, sauvée par la Louve, avait été transportée, non loin de l'île du Ravageur, dans la maison de campagne du docteur Griffon¹³⁷ ». On peut supposer que le lecteur n'a pas oublié cette péripétie parce qu'elle joue un rôle crucial dans le roman; néanmoins, le narrateur renvoie à un événement rapporté dans un feuilleton paru trois mois plus tôt (le 14 mai 1843), délai qui peut expliquer ce rappel. Le décalage temporel peut être encore plus considérable. Lorsque le narrateur des *Mohicans de Paris* évoque, dans le numéro du 4 février 1858 du *Monte-Cristo*, le « Puits-qui-parle, en face de la maison mystérieuse du sommet de laquelle, on s'en souvient, était tombé le pauvre Vol-au-Vent¹³⁸ », il renvoie à un feuilleton paru dans un journal différent, *Le Mousquetaire*, plus de trois ans auparavant (les jeudi 2 et vendredi 3 novembre 1854). De plus, le narrateur aurait aisément pu identifier cette maison au moyen d'autres péripéties plus importantes qui s'y sont déroulées. Il est donc tout à fait possible que le lecteur ait oublié la mort de Vol-au-Vent, au demeurant un personnage secondaire.

Tout en montrant la pertinence réelle que peut prendre le rappel au moyen de la formule « le lecteur se souvient que », cet exemple pourrait également relever de la catégorie des « adresses suspectes ». Si l'intervention paraît justifiée, le choix que fait le narrateur de rappeler un événement marginal peut laisser penser que toute dimension ludique n'est pas absente du passage, d'autant que le ton de la description de la mort de Vol-au-Vent n'est pas dramatique (le lecteur pourrait même y voir des

136. Par exemple « Le lecteur n'a pas oublié » (*MysP*, p. 59; *VMysP*, t. VII, p. 118 ou Savant, p. 340), « Le lecteur se rappelle » (*VMysP*, t. VII, p. 118 ou Savant, p. 340); « On se rappelle que » (*VMysP*, t. VI, p. 20).

137. *MysP*, p. 1 133.

138. *MoP*, p. 2 337 (*Le Monte-Cristo*, 4 février 1858, p. 6, col. 2).

traces d'humour noir¹³⁹). La ligne est ainsi souvent très mince entre les interventions « légitimes » et les autres, qui ne sont d'ordinaire identifiées qu'à l'aide de signaux discrets qui se révèlent significatifs par leur accumulation.

Adresses suspectes

Lorsque le narrateur de mystères urbains propose des commentaires sur la construction de son récit, il n'est pas rare qu'il intègre une dimension ludique à ses propos au moyen d'un décalage qui peut laisser voir l'ironie de celui qui raconte le récit. Si ce jeu n'est pas construit d'une façon parfaitement explicite dans nos romans – il n'est pas ouvertement revendiqué –, il s'y développe néanmoins d'une manière sensible. Jean-Claude Vareille en offre une description éclairante :

Nous pensons en effet que la répétition et le ressassement inhérents à la production de masse sont susceptibles de pervertir l'esprit de sérieux, et d'introduire partout un coefficient ironique et parodique. Il est vrai qu'en ce domaine il est difficile de faire les parts respectives de la création et de l'effet de lecture¹⁴⁰.

En effet, dans nos mystères urbains, le lecteur rencontre bien un jeu qui paraît ironique sans qu'il soit toujours aisé d'en préciser l'origine. Ce jeu se manifeste particulièrement à propos de l'utilisation que fait le narrateur de formules ou de procédés figés. Au moyen de ces passages qui semblent « pervertir l'esprit de sérieux », le narrateur inscrit l'utilisation du *déjà-dit* dans la lecture distanciée qui, comme la lecture participative, est ici caractérisée par le plaisir de la reconnaissance des clichés employés. En les signalant et en en proposant à divers moments une lecture distanciée, le narrateur justifie et légitime son usage de ces formules convenues en créant une connivence avec le lecteur : peu importe que le lecteur réel les reconnaisse puisqu'il lit l'histoire d'un « lecteur virtuel » qui le fait pour lui.

Le « coefficient ironique » qu'évoque Jean-Claude Vareille se manifeste de plusieurs façons dans les romans qui composent notre corpus. Nous retiendrons ici

139. *MoP*, p. 975.

140. Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, op. cit., p. 170.

les principales, que nous pouvons répartir en deux catégories : la revendication de l'arbitraire de la narration et le jeu avec les attentes du lecteur.

Le pouvoir du narrateur

Exerçant explicitement leur fonction de régie, les narrateurs justifient souvent leurs choix narratifs, sans nécessairement fournir des explications totalement satisfaisantes. Celui des *Mystères de Paris* invoque ainsi « [l]es exigences de ce récit multiple, malheureusement trop varié dans son unité¹⁴¹ » pour abandonner Fleur-de-Marie dans « une situation si critique¹⁴² ». La raison invoquée n'est qu'un prétexte – évidemment, rien n'oblige à l'« abandon » de ce personnage précisément à ce stade de l'intrigue – et le narrateur ne cache pas son intention de créer un suspense. Celui des *Mystères de Londres* se montre parfaitement transparent :

Il serait prématuré de donner actuellement au lecteur la clé de ces gigantesques manœuvres [...] Trop de bizarres événements nous séparent des péripéties finales pour qu'il nous soit permis de risquer déjà une indiscretion, si petite qu'elle put être¹⁴³.

Tout en affirmant agir ainsi pour excuser son silence, le narrateur fait miroiter la suite de son récit pour susciter la curiosité du lecteur et engendrer chez lui des attentes. Ce procédé, qui peut séduire ou créer de la frustration – particulièrement dans le cas des *Mystères de Londres* dont l'intrigue comporte des zones obscures jusqu'aux derniers chapitres – prend évidemment une saveur particulière dans les œuvres publiées en feuilleton en raison de l'ampleur des romans et de l'étalement temporel de leur publication. La figure narratoriale exhibe ici son pouvoir absolu sur le récit.

141. *MysP*, p. 385.

142. *Ibid.*

143. *MysL*, t. I, p. 253.

À l'inverse, le narrateur peut aussi prétendre ignorer différents détails de l'histoire qu'il raconte¹⁴⁴. Ces déclarations d'ignorance, qui contrastent avec l'omniscience qu'il déploie partout ailleurs, servent à ruser avec le lecteur, comme l'explique Lise Queffélec-Dumasy : « Il est vrai que parfois l'auteur-narrateur (énonciateur) feint d'ignorer tel ou tel aspect secondaire d'un personnage ou d'un événement pour donner une apparence d'objectivité à ses créations¹⁴⁵ ». Il faut souligner que, au sein de nos mystères urbains, le narrateur prend souvent, dans ces glissements énonciatifs, un ton ironique ou simplement badin, comme dans ce passage des *Mohicans de Paris* : « C'était le lendemain ou le surlendemain de la visite de M. Jackal à M. Gérard – car on comprendra qu'il nous est impossible, à un jour près, de renseigner positivement nos lecteurs¹⁴⁶ ». Le commentaire prend presque les allures d'une rebuffade amusée et sans conséquence adressée au lecteur qui comprend que le narrateur joue avec lui (ou se joue de lui). Cette feinte qui semble destinée à « donner une apparence d'objectivité » au récit, met, en fait, en évidence l'arbitraire de celui-ci.

Le narrateur de nos mystères urbains affiche ainsi régulièrement sa toute-puissance. Celui des *Mystères du Palais-Royal* s'exclame :

Les descriptions topographiques, architecturales et mobilières ont certainement leur prix, mais on en fait en général maintenant un si ridicule abus que nous avons cru devoir être fort sobre de ces peintures, appelées, par de mauvais plaisants, de la littérature d'arpenteurs, de commissaire-priseur et de maître maçon¹⁴⁷.

Ce commentaire dénonçant, notamment, les « descriptions [...] architecturales » semble se moquer du récit qui le contient parce qu'il survient immédiatement après la description architecturale d'une résidence qui occupe près de trois pages. Le narrateur souligne ainsi la contradiction. Nous retrouvons le même type de

144. Par exemple, le narrateur des *Mystères de Paris* affirme : « Nous ne saurions dire la cause de ce petit cri. Était-ce la pointe de l'épingle ? Était-ce la bouche de Rodolphe qui avait effleuré ce cou blanc, frais et poli ? » (*MysP*, p. 463).

145. Lise Queffélec-Dumasy, « De quelques problèmes méthodologiques concernant l'étude du roman populaire », dans Roger Bellet et Philippe Régner (dir.), *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1997, p. 248.

146. *MoP*, p. 1 753.

147. *MysPR*, t. I, p. 130.

construction dans *Les Mystères de Londres* lorsque le narrateur évoque la fécondité romanesque des détours que prennent les personnages frappés par la passion :

C'est ce qui s'appelle aller droit au but. Si tous les amoureux prenaient cette route bourgeoisement logique, aucun roman n'atteindrait la fin de son premier volume. Ce qui serait une publique calamité¹⁴⁸.

Le narrateur stigmatise ainsi un épisode de sa fiction en l'opposant implicitement aux références culturelles du lecteur (surtout romanesques et théâtrales) qui regorgent d'exemples de chassés-croisés et d'imbroglios amoureux. Pourtant, ce même narrateur ne renonce pas véritablement à ces détours. Comme celui des *Mystères du Palais-Royal*, il fait la démonstration de son pouvoir absolu sur le récit en employant précisément le procédé qu'il dénonce.

Dans tous ces exemples, le « coefficient ironique » provient de ce que le texte fait bifurquer l'attention du lecteur, qui passe du récit des péripéties à l'activité narrative, et crée ainsi la double lecture que nous avons évoquée plus haut. Le ton amusé et badin met à l'avant-plan le narrateur « conteur ». Les adresses que nous avons examinées jouent avec les ficelles du récit et contribuent au plaisir suscité par la narration, créant une atmosphère de conversation avec le lecteur qui est progressivement fictionnalisé dans l'œuvre. Pour donner une image précise de ce phénomène, il faut d'abord nous pencher sur le jeu que propose le narrateur avec les attentes de ce même lecteur.

Les attentes du lecteur

Nos mystères urbains semblent encourager l'interaction du lecteur avec le texte et saluer son activité interprétative. L'examen d'une autre expression ritualisée du roman-feuilleton, « Le lecteur a déjà deviné que... », nous en propose un exemple éloquent. Cette formule est employée pour féliciter le lecteur d'avoir précédé les explications fournies par le récit. Le plus souvent, elle accompagne le

148. *MysL*, t. I, pp. 84-85.

« topos du faux inconnu » : le narrateur avoue avoir introduit un personnage que le lecteur connaît déjà sans le lui avoir indiqué (« cette sultane, ainsi qu'on l'a déjà deviné, c'était Régine¹⁴⁹ »). Plus rarement, le narrateur utilise aussi cette formule à propos d'événements¹⁵⁰. Le procédé comporte deux composantes. Distinguons-les. La première consiste à ne pas fournir au lecteur toutes les informations pertinentes à propos d'un personnage ou d'une situation. Cette omission, localisée d'ordinaire en début de chapitre¹⁵¹, permet au narrateur de proposer un portrait inédit d'un personnage et de rappeler ses caractéristiques essentielles. La seconde composante est l'aveu que fait le narrateur de cette supercherie. Selon Umberto Eco, il s'agit d'un mécanisme de séduction du lecteur dont « la paresse [...] demande à être encouragée par la proposition d'énigmes qu'il a déjà résolues ou qu'il sait pouvoir résoudre facilement¹⁵² ». Au sein du corpus qui nous occupe, nous voyons aussi dans ce procédé le fondement d'un dialogue fictionnel : le narrateur louange les compétences du lecteur qui semble ainsi intégrer la narration.

Prenons, par exemple, ce célèbre passage des *Mystères de Paris* : « Mais nous dirons dès à présent ce que le lecteur a sans doute déjà deviné, que la Goualeuse, que Fleur-de-Marie, était le fruit de ce malheureux mariage¹⁵³ ». Comme nous l'avons expliqué précédemment, le lecteur est ici le détenteur d'un savoir que ne possède pas le surhomme, ce qui ajoute à la charge dramatique des péripéties subséquentes¹⁵⁴. Cet aveu du narrateur remplit toutefois une autre fonction : reconnaître (à tort ou à raison) la qualification du lecteur. En fait, l'identité entre Fleur-de-Marie et la fille du prince n'a rien d'une évidence. Ni le narrateur ni les personnages ne l'affirment explicitement avant le passage que nous venons de citer

149. *MysPR*, t. II, p. 100. « Nos lecteurs ont deviné, et ils ne se sont pas trompés, que les nouveaux personnages qui viennent d'entrer dans l'auberge où nous avons rencontré Vernier les Bas Bleus, ne sont autres que Salvador et le vicomte de Lussan » (*VMysP*, t. VI, p. 120; Savant, p. 255).

150. « Le lecteur, comme Régina, a deviné que c'était tout simplement un guet-apens que préparait M. le comte Rappt » (*MoP*, p. 2 540).

151. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 66 et Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 37.

152. Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, *op. cit.*, p. 38.

153. *MysP*, p. 256.

154. Voir la section « Le commentaire explicite : juger le surhomme » de notre chapitre 4.

et les quelques indices disséminés dans la fiction (par exemple l'âge identique de la princesse et de la prostituée¹⁵⁵) n'ont rien de probant. L'association qu'avait déjà fait le lecteur (ou que lui suppose le narrateur) repose donc non sur des éléments de la narration mais sur l'encyclopédie du lecteur et, de façon plus précise, sur ses compétences littéraires et théâtrales. Pour un lecteur de romans du XIX^e siècle ou un spectateur de mélodrame, un tel coup de théâtre est non seulement possible mais attendu. Dans ce contexte, déterminer si « le lecteur a [...] deviné » ou non la véritable identité de Fleur-de-Marie n'est pas pour nous l'enjeu principal : il importe davantage de remarquer que le narrateur use de cette formule pour justifier son utilisation du cliché topique qu'est la rencontre fortuite et improbable entre Rodolphe et une prostituée qui n'est autre que sa propre fille.

En effet, au moyen du syntagme « le lecteur a sans doute déjà deviné que », le narrateur signale que ce coup de théâtre (la découverte de l'identité de Fleur-de-Marie) est un cliché, un procédé attendu. Le narrateur ne peut être accusé de tenter de duper le lecteur puisqu'il en souligne l'existence. Mieux, il le présente comme l'occasion de distinguer, parmi ses lecteurs, sur la base de leurs compétences ceux qui ont repéré cette formule figée et ceux qui ne l'ont pas reconnue. Il établit une connivence avec les premiers en affirmant qu'ils sont capables de poser sur le roman un regard éclairé. Ce processus électif, qui n'exclut personne parce qu'il est dévoilé, sert à vanter les qualités du lecteur pour le consacrer en tant qu'interlocuteur.

Il arrive, plus rarement, que les narrateurs de nos mystères urbains créent véritablement un clivage entre lectures participative et distanciée sans chercher à les réconcilier. Par exemple, celui des *Vrais Mystères de Paris* ajoute à la description et à la catégorisation des criminels de la ville, des conseils qui sont apparemment destinés à permettre au lecteur de se protéger des malfaiteurs. Il complète ainsi son panorama des voleurs des bas-fonds par diverses recommandations concrètes : « Méfiez-vous, lecteurs, de ces individus qui lorsque tout le monde sort de l'église

155. *MysP*, p. 186.

ou du spectacle, cherchent à y entrer; tordez le gousset de votre montre, n'ayez jamais de bourse¹⁵⁶ »; « Ne mettez rien dans les poches de votre gilet; que votre tabatière, que votre portefeuille soient dans une poche fermée par un bouton; que votre foulard soit dans votre chapeau¹⁵⁷ ». Ces conseils sont nombreux dans *Les Vrais Mystères de Paris*¹⁵⁸; du point de vue d'une lecture participative, ils cadrent parfaitement avec les passages à vocation mathésique que nous avons examinés plus haut. Une lecture distanciée, qui n'est toutefois pas appelée avec un signal, conduit le lecteur à poser un autre jugement sur ces conseils. En effet, ils sont si élémentaires, si naïfs qu'ils relèvent du sens commun. De plus, ils ont déjà été publiés à maintes reprises, notamment par Vidocq lui-même dans son ouvrage *Les Voleurs* (1836) dont il reprend, sans le mentionner, plusieurs passages¹⁵⁹. On pense également au *Code des gens honnêtes ou l'Art de ne pas être dupe des fripons* (1825) de Balzac. Cependant, contrairement à ce dernier, le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* ne propose pas des portraits conduisant à des réflexions à propos des relations entre les hommes. Si les passages comportant des conseils n'ont pas le ton léger, caractéristique des « physiologies », ils rappellent bien ces ouvrages. Comme eux, ils ont un statut ambigu : ils ne sont pas nécessairement farfelus mais résistent bien à une lecture exclusivement naïve (qui les prendrait parfaitement au sérieux). Le narrateur ne tranche pas et l'incertitude qui caractérise le statut de plusieurs de ses conseils fait planer le doute sur chacun d'eux. Sans se livrer à une entreprise systématique de déconstruction de ce genre d'énoncé prescriptif, le narrateur introduit un brouillage dans la lecture.

156. *VMysP*, t. III, p. 296.

157. *Ibid.*

158. En voici un autre : « Les meilleurs moyens à employer pour mettre les *cambrionneurs* dans l'impossibilité de nuire, est de tenir toujours la clé de son appartement dans un lieu sûr, ne la laissez jamais à votre porte, ne l'accrochez nulle part, ne la prêtez à personne même pour arrêter un saignement de nez; si vous sortez prenez votre clé sur vous; cachez vos objets les plus précieux, cela fait, laissez à vos meubles toutes vos autres clés, vous épargnerez aux voleurs la peine d'une effraction qui ne les arrêterait pas, et à vous le soin de faire réparer le dégât que sans cela ils ne manqueraient pas de faire » (*ibid.*, t. III, pp. 302-303).

159. Par exemple, le passage cité dans la note précédente est repris des *Voleurs : physiologie de leurs mœurs et de leur langage, ouvrage qui dévoile les ruses de tous les fripons et destiné à devenir le vade-mecum de tous les honnêtes gens* (Paris, Chez l'auteur, 1836, t. I, p. 51).

En fait, dans l'exemple des *Vrais Mystères de Paris*, comme dans tous les autres que nous avons étudiés, une caractéristique des interventions du narrateur s'impose invariablement : la compétence attribuée au lecteur. Ce dernier est posé par le narrateur comme un observateur aussi éclairé que lui dans des passages destinés explicitement à interrompre l'illusion réaliste pour déplacer le regard du lecteur (sa croyance, dirait Jean-Claude Vareille) sur la narration elle-même. Lise Queffélec a souligné que, « [b]ien que le narrateur ne figure pas dans l'action, il a [...] un peu dans le roman, un statut analogue à celui du héros, dans la mesure où il prétend rester sur le même plan que ses personnages¹⁶⁰ ». Ce constat s'applique aussi au lecteur. Lorsqu'il se fait « conteur »,

le narrateur s'étale et exhibe ses grosses ficelles, mais ce n'est pas pour tenir le lecteur à distance de l'œuvre ou du fantasme, mais au contraire pour le plonger *de force* dedans, l'y engloutir¹⁶¹.

Il réussit ainsi, dans une certaine mesure, à fictionnaliser le lecteur. En fait, ce dernier s'identifie au « lecteur virtuel » qui, au moyen des interventions des narrateurs, devient dans nos romans « un personnage potentiel implicite [...], impliqué / piégé parce que *fictionnalisé* : il est doucement poussé à entrer dans le livre pour participer à son action et non pas seulement en être informé¹⁶² ». C'est ainsi que la lecture distanciée que suggère le texte n'est pas nécessairement « critique » puisqu'elle est bel et bien programmée par celui-ci. L'œuvre cherche ainsi à orienter la lecture et l'activité interprétative qui doit l'accompagner.

Si nous résumons les caractéristiques de la scénographie narrative que nous étudions ici, nous observons que celle-ci a pour objectif d'instaurer une « bonne » lecture. Pour ce faire, les œuvres proposent – nous serions tenté de dire « imposent » – une place précise au lecteur. « [C]onteur et vulgarisateur », sérieux et

160. Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique*, *op. cit.*, p. 355.

161. Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914)*, *op. cit.*, p. 181.

162. *Ibid.*, p. 190. Précisons que Jean-Claude Vareille n'établit aucun lien entre le « personnage potentiel implicite » et le « lecteur implicite » de Wolfgang Iser qui « situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte » (*L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, « Philosophie et langage », 1985, p. 70). Nous croyons toutefois que les deux concepts se recoupent ici dans la figure du « lecteur virtuel » qui constitue un « personnage potentiel implicite ».

ludique, le narrateur construit un « lecteur virtuel » qui, généralement, sait combiner lecture participative et distanciée. Il propose un savoir présenté comme « sérieux » qu'il met en évidence, particulièrement en le distinguant du récit. Le narrateur cherche – ou feint de chercher – à affirmer que certains passages de nos mystères urbains sont plus vraisemblables parce qu'ils échappent au régime fictionnel. Il s'agit d'une stratégie de valorisation de l'œuvre qui souligne sa valeur mathésique. Abordés sous cet angle, nos mystères urbains seraient à lire comme des « arts de bien vivre (de façon sécuritaire) en ville ». Simultanément, le narrateur brouille les repères et s'amuse avec le lecteur en soulignant la dimension fictionnelle de l'œuvre, notamment en exerçant sa fonction de régie. Il tente ainsi de séduire le lecteur et de justifier son utilisation des formules convenues. En effet, au moyen de ses adresses, il met en place le paradigme qui régit l'usage du *déjà-dit* dans nos romans, paradigme caractérisé par son ambiguïté : les nombreux clichés qui parsèment le texte ne sont pas « désamorçés » parce qu'ils sont signalés et ainsi mis à distance. Cependant, le narrateur tente bel et bien de « désamorcer » les réserves du lecteur en affirmant qu'il ne cherche pas à le berner.

La scénographie que proposent nos romans fonde ainsi un « lecteur virtuel » doublement compétent : d'une part, il semble recevoir du narrateur un savoir qui en fait un observateur perspicace de la ville dévoilée dans l'œuvre et, d'autre part, ce même narrateur l'assure qu'il possède la capacité de décrypter les codes narratifs pour ne pas se laisser abuser par ceux-ci. En d'autres mots, on peut dire que la seconde facette de la scénographie consiste à orienter le lecteur en affirmant précisément que celui-ci est trop compétent pour que le narrateur puisse le manipuler. Cette fictionnalisation louangeuse repose aussi sur un contraste : la mise en scène des personnages associés à la lecture est construite de façon à ce que le lecteur ne s'identifie pas à eux en raison de la naïveté de leur lecture.

Mise à distance de la lecture naïve

La programmation d'une lecture double effectuée par un lecteur présenté comme compétent à laquelle s'emploient nos mystères urbains repose en partie sur la disqualification et sur la dépréciation de l'idée même d'une lecture naïve du roman. Dans les œuvres qui composent notre corpus, ce type de lecture agit comme repoussoir : sa représentation veut empêcher que le lecteur ne se reconnaisse dans les personnages de lecteurs incompetents que nos œuvres mettent en scène. Il s'agit d'une stratégie qui prend une importance singulière dans nos mystères urbains puisque plusieurs de leurs détracteurs de l'époque leur reprochent précisément de ne susciter qu'une telle lecture naïve. Pour nous en convaincre, il sera nécessaire de rappeler quelques caractéristiques du motif de la lecture qui pervertit, motif qui constitue un véritable cliché au XIX^e siècle. Nous nous pencherons ensuite sur les personnages de lecteurs que proposent nos romans. Nous constaterons ainsi, à nouveau, que les clichés topiques jouent un rôle crucial dans les efforts de légitimation que déploient les œuvres que nous étudions.

L'épouvantail de la lecture pernicieuse

On le sait, lorsque nos mystères urbains font des romans un facteur de dérèglement en mettant en scène un personnage naïf emporté par des lectures qui lui font perdre le sens de ce que son entourage désigne comme la « réalité », ils reprennent un scénario littéraire canonique. Le plus célèbre exemple en est le *Don Quichotte de la Manche* (1605-1615) de Miguel de Cervantès (1547-1616). Sans nous arrêter ici sur ce chef-d'œuvre de la littérature occidentale, il est intéressant de souligner, avec Jean-Claude Vareille, son caractère « incontournable¹⁶³ » dans le roman populaire. Le XIX^e siècle comporte son lot de descendants de Don Quichotte, parmi lesquels Emma Bovary est sans doute la plus connue. Quelques décennies plus tôt, les parodies du roman gothique ont abondamment usé de ce scénario

163. Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914)*, op. cit., p. 146.

littéraire en proposant des personnages dont la lecture naïve sert de prétexte aux narrateurs pour exhiber et dénoncer le caractère convenu de ce genre romanesque¹⁶⁴. Sous Louis-Philippe, de tels personnages apparaissent fréquemment dans les nombreux vaudevilles qui se moquent des modes littéraires et des lecteurs qui se perdent sans discernement dans l'univers des romans – ou parfois des journaux, dans le cas de la *Gazette des Tribunaux* par exemple.

Mettre en scène la lecture d'œuvres romanesques comme la cause d'une corruption morale ou d'une perte du sens des réalités fait jouer des résonances particulières dans nos mystères urbains. En effet, ce scénario prend une acuité spécifique dans les débats qui font rage sous la monarchie de Juillet quant à la diffusion considérable (trop selon plusieurs) du roman-feuilleton qui envahit la presse. Il faut rappeler le rôle majeur que joue cette dernière dans le domaine politique : Lise Dumasy explique que « c'est [...] parce qu'il n'existe pas de parti constitué au sens moderne du terme que le journal est si important comme moyen de transmission politique¹⁶⁵ ». Pour plusieurs critiques et hommes politiques, le roman-feuilleton détourne de lectures plus sérieuses et plus constructives; il « constitue ainsi l'une des innombrables fautes d'un régime incapable de garantir la bonne tenue du débat politique¹⁶⁶ ».

Les détracteurs dénoncent de plus la corruption d'une littérature dans laquelle « abondent les tableaux les plus vifs, les expressions les plus passionnées, les situations les plus immorales, les principes les plus pervers¹⁶⁷ ». Ils s'inquiètent de ce que certaines catégories de personnes sont particulièrement enclines à être « perverties » par cette littérature, au premier chef les femmes. Jann Matlock a bien

164. Par exemple *La Nuit anglaise* (1799) de Bellin de La Liborlière (voir notre chapitre 2, note 19).

165. Lise Dumasy, « Introduction », dans *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique. Un débat précurseur, 1836-1848*, textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, « Archives critiques », 1999, p. 8.

166. Judith Lyon-Caen, *op. cit.*, p. 68.

167. Benoît-Marie Chapuys-Montlaville, « Discours à la chambre des députés, 13 juillet 1843 », dans Lise Dumasy (dir.), *op. cit.*, p. 81.

montré cette crainte lorsqu'elle a étudié l'évaluation que fait Alfred Nettement de l'affaire Lafarge :

Convaincu comme les médecins de son époque que les romans rendent les filles hystériques, Nettement produit à l'appui de ses dires une liste de symptômes causés par la lecture des romans-feuilletons [...]. Les fantasmes de Nettement font bien sûr référence à des théories extrêmes de la lecture, proliférant dans les traités médicaux, les livres de bonne conduite et tels ouvrages critiques¹⁶⁸.

L'appréhension des ravages que peut causer la lecture concerne bien les œuvres que nous étudions. En effet, généralement, les contemporains « reconnaissent, tacitement ou explicitement, [...] que le succès du roman-feuilleton est universel et son public aussi bien masculin que féminin, ce que confirment tous les témoignages¹⁶⁹ ». Il ne faut évidemment pas en conclure pour autant que les représentations des lecteurs comportent autant d'hommes que de femmes.

En effet, s'impose au XIX^e siècle, dans les discours critiques, ce que Lise Queffélec nomme « le topos du roman comme lecture essentiellement féminine¹⁷⁰ », c'est-à-dire le fait que « [l]a femme n'est pas, alors, considérée comme la seule destinataire du roman, mais plutôt comme sa destinataire privilégiée, ou mieux encore comme l'image privilégiée de ce destinataire¹⁷¹ ». Lise Queffélec décrit le développement de ce « topos » comme

un phénomène d'effacement curieux : sans que soit explicitement niée la part masculine du public, elle est, chez de nombreux critiques, passée sous silence, l'accent étant mis, non pas tant sur les femmes comme public que sur la féminité du public, et sur sa féminisation par le roman¹⁷².

Ce « phénomène d'effacement » apparaît de façon claire dans la fictionnalisation de la lecture naïve que proposent nos œuvres, qui ne rejettent pas intégralement les reproches de leurs détracteurs. Néanmoins, nos romans – surtout celui de Sue, en

168. Jann Matlock, « Lire dangereusement, *Les Mémoires du diable* et ceux de madame Lafarge », *Romantisme*, n° 76, 1992-2, p. 5; recueilli dans Jann Matlock, *Scenes of Seduction : Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-Century France*, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 249-280; p. 252.

169. Lise Queffélec, « Le lecteur du roman comme lectrice : stratégies romanesques et stratégies critiques sous la Monarchie de Juillet », *loc. cit.*, p. 10.

170. *Ibid.*, p. 9.

171. *Ibid.*

172. *Ibid.*, p. 10.

raison de son succès – sont explicitement la cible de ceux-ci. C'est dire que lorsque les mystères urbains mettent en scène les torts que peut causer la lecture, ils entrent dans un débat dans lequel leurs adversaires les ont déjà convoqués – et attaqués.

Les personnages de lecteurs

Au sein de notre corpus, seul *Les Mystères du Palais-Royal* ne propose aucun personnage associé à la lecture¹⁷³. Dans les autres œuvres que nous étudions, la lecture apparaît épisodiquement; associée au roman, elle est alors presque toujours une activité pratiquée naïvement par des personnages secondaires que les narrateurs décrivent comme émotifs, fragiles et peu éduqués. Elle est connotée de façon négative et présentée comme une cause ou comme un symptôme de leur déchéance. Les auteurs de nos romans refusent ainsi d'être assis au banc des accusés et se font eux-mêmes accusateurs en dénonçant les dommages que peut provoquer la lecture. Ils tracent un fossé entre la littérature « classique » et les romans contemporains qu'ils associent à une oisiveté criminelle (ou potentiellement criminelle), sans pour autant se ranger eux-mêmes dans cette dernière catégorie.

Nos mystères urbains illustrent l'influence néfaste de certaines lectures romanesques en en faisant l'apanage de deux groupes d'individus : les criminels et, surtout, les prostituées. Dans le premier cas, les narrateurs n'insistent pas sur le personnage et se contentent d'un bref commentaire sur la propension à la lecture des malfaiteurs (par exemple, celui des *Mystères de Paris* « signal[e] ce besoin de fictions, de récits émouvants, qui se retrouve chez ces misérables [les prisonniers de la Force]¹⁷⁴ »). Il peut aussi décrire un criminel plongé dans la lecture (dans *Les*

173. Cependant, deux personnages sont associés au commerce des livres : « Devenu vieux, il vendait des livres obscènes et des choses sans nom, toujours au Palais-Royal, où la police est très active, à ce que l'on dit, quoiqu'il n'y paraisse guère. Cet homme se nomme Pichelet. Le plus important des deux autres se nomme Joab Jérésu; c'est un Juif de quarante-cinq ans, petit, maigre, les yeux ardents, le cuir tanné. [...] En 1830, il avait vendu de ces livres immondes que des voix rauques et des bouches empestées criaient au Palais-Royal jusque sous les fenêtres du roi » (*MysPR*, t. I, p. 7).

174. *MysP*, p. 967.

Mohicans de Paris, le policier-criminel Carmagnole apparaît lisant un ouvrage dont la moralité semble pour le moins discutable¹⁷⁵). Ces exemples ne sont pas particulièrement soulignés par les narrateurs; ils paraissent néanmoins significatifs à la lumière de l'absence quasi-absolue de personnages honnêtes lisant des romans.

Dans le cas des prostituées, les narrateurs insistent davantage sur leur rapport à la lecture et certains d'entre eux présentent comme une constante le goût des filles perdues pour la lecture des romans¹⁷⁶. Celui des *Mystères de Paris* confirme ce phénomène et précise que les filles publiques « affectionnent singulièrement la lecture des romans naïfs, touchants et élégiaques, et répugnent presque toujours aux lectures obscènes¹⁷⁷ ». Il explique ce choix en invoquant « [l'] instinct naturel du bien, joint au besoin d'échapper par la pensée à tout ce qui leur rappelle la dégradation où elles vivent¹⁷⁸ ». Il pose ici l'association entre filles perdues et lectures romanesques, tout en refusant l'idée d'une correspondance entre la dégradation morale de la lectrice et ce qu'elle lit. De façon cependant moins explicite, cette affirmation apparaît aussi dans les autres romans de notre corpus.

Nos mystères urbains reprennent ainsi un cliché topique qui repose notamment sur des observations du docteur Parent-Duchâtelet. Celui-ci a découvert que les « lectures [des prostituées] roulent toujours sur des histoires et des romans, particulièrement ceux qui décrivent des scènes tragiques capables d'exciter de vives émotions¹⁷⁹ ». Cependant, les narrateurs transforment la conclusion de Parent-

175. « Nous ignorons ce que pouvait contenir ce livre, écrit en langue provençale; disons cependant qu'il semblait faire sur le poétique Carmagnole une agréable impression : sa lèvre inférieure pendait comme celle d'un satyre; son œil étincelait de désirs, et son visage, du crâne au menton, rayonnait de félicité » (*MoP*, p. 1 045).

176. Le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* souligne par exemple que, dans le département des femmes de la Conciergerie, les prisonnières « lisent des romans » (*VMysP*, t. VI, p. 280).

177. *MysP*, p. 967.

178. *Ibid.*, p. 968.

179. Alexandre Parent-Duchâtelet, *La Prostitution à Paris au XIX^e siècle*, texte présenté et annoté par Alain Corbin, édition abrégée, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 1981, p. 100. Parent-Duchâtelet précise « qu'on n'a jamais rencontré dans leurs mains de ces livres licencieux et obscènes que recherchent les jeunes gens avec tant d'ardeur et qui en corrompent une si grande quantité » (*ibid.*). On peut penser que, lorsque le narrateur des *Mystères de Paris* avance la même idée, il se

Duchâtelet qui précise bien que très peu de prostituées savent lire¹⁸⁰. Dans nos mystères urbains, chacune d'elles apprécie la lecture d'œuvres romanesques; l'association entre prostituée et roman devient ainsi systématique. Cette liberté prise par rapport aux observations de Parent-Duchâtelet n'est pas innocente : les narrateurs ne font pas de chaque prostituée un être moralement corrompu mais ils réunissent invariablement la lecture de romans à une déchéance sociale (ici la prostitution). Au sein de notre corpus, ce type de lecture se révèle être le symptôme d'une oisiveté coupable (la jeune fille qui néglige ses travaux ou qui rejette la vie respectable, le criminel qui refuse le travail honnête).

La lecture de littérature romanesque est également associée dans nos romans à des jeunes filles de bonne famille qui s'éloignent de la conduite prescrite par leur entourage. *Les Vrais Mystères de Paris* se montre à cet égard le plus explicite au sein de notre corpus puisqu'il offre deux actualisations de ce scénario qui concernent des personnages importants dans l'intrigue. La première de ces deux jeunes filles nous est déjà connue : il s'agit de Silvia¹⁸¹. Le narrateur, par la voix de son ravisseur, profite de son enlèvement du pensionnat pour donner un aperçu de son « immoralité ». Silvia devine ce qui l'attend : « [V]ous me conduisez probablement dans quelque lieu écarté, dans une petite maison peut-être; c'est ainsi que cela se pratique dans les romans que j'ai lus en cachette¹⁸² ». Bien qu'elle soit informée des intentions de son ravisseur grâce à ses lectures, elle ne s'y oppose pas; les romans ne l'ont donc pas sensibilisée à la conduite honnête que doit avoir une jeune fille selon la morale bourgeoise illustrée par les personnages féminins positifs des *Vrais Mystères de Paris*. Ils jouent ici un double rôle : de connaissance pour le personnage (grâce à eux, elle sait ce qui l'attend) et de reconnaissance pour le lecteur qui, familier avec le cliché topique de la jeune fille pervertie par la lecture de

base sur l'ouvrage de Parent-Duchâtelet, auquel il renvoie d'ailleurs explicitement dès le huitième chapitre de son roman (*MysP*, p. 88, publié le dimanche 26 juin 1842).

180. Alexandre-Parent Duchâtelet, *op. cit.*, p. 100.

181. Nous avons étudié ce personnage dans la section « La femme séductrice » de notre chapitre 5.

182. *VMysP*, t. I, p. 145.

romans, peut apprécier le travail de renouvellement du scénario convenu qu'est l'enlèvement d'une demoiselle sans défense.

Dans le cas d'Eugénie de Mirebel, l'une des héroïnes persécutées du roman de Vidocq, le narrateur établit un véritable rapport de causalité entre « mauvaises lectures » et dévergondage. Alors qu'elle était au pensionnat, une femme plus âgée lui a secrètement procuré des romans. Eugénie raconte leur influence pernicieuse :

J'ai malheureusement reçu de la nature une imagination assez impressionnable; aussi ces lectures ne tardèrent pas à porter leurs fruits ordinaires. Je perdus une à une toutes les qualités qui m'avaient fait aimer de mes compagnes. [J]e vivais dans un monde créé par mon imagination, et peuplé des héros et des héroïnes des livres que j'avais lus¹⁸³.

La lecture est ici instrumentalisée comme une préparation à la débauche : la femme qui lui fournit ces romans a pour projet de livrer Eugénie à son frère, un vieux libertin¹⁸⁴. Elle compte sur eux pour affaiblir la résistance de la jeune fille. Cette stratégie témoigne clairement de la nature pernicieuse attribuée à ces lectures, constat que corrobore Eugénie : « [L]es romans donnent à ceux qui en lisent beaucoup, avant que l'expérience n'ait mûri leur esprit, une idée [...] fausse du monde et de ceux qui l'habitent¹⁸⁵ ». Eugénie est présentée comme un juge crédible en raison des tourments qu'elle a traversés (elle est une jeune fille persécutée, selon les catégories que nous avons proposées) et de son repentir au moment de raconter son histoire. De plus, elle devient une lectrice critique, qui souligne par exemple les différences qui la séparent de certaines héroïnes romanesques connues :

[C]e n'est que dans les romans de la célèbre Ann Radcliffe que l'on rencontre des héroïnes qui ne se mettent jamais à table et qui passent toutes les nuits à parcourir les souterrains qui de la tour du nord conduisent à celle du midi, sans avoir besoin de se reposer le jour¹⁸⁶.

Le personnage évoque ainsi un cliché topique du roman gothique et, ce faisant, distingue *Les Vrais Mystères de Paris* des romans trop « romanesques ». Ce passage est particulièrement intéressant en raison de la mention d'Ann Radcliffe. Dans les autres séquences de notre corpus impliquant des lectures romanesques, celles-ci ne

183. *Ibid.*, t. IV, p. 110.

184. *Ibid.*, t. IV, pp. 126-150.

185. *Ibid.*, t. IV, pp. 112-113.

186. *Ibid.*, t. IV, pp. 166-167.

sont pas désignées de façon précise. Aucun autre auteur n'est ainsi stigmatisé comme une mauvaise influence. En fait, les narrateurs de nos mystères urbains ne mentionnent que rarement les romanciers français du XIX^e siècle.

Avec Silvia et Eugénie, le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* propose donc deux actualisations du scénario de la jeune fille dévergondée caractérisée par ses lectures romanesques. Dans les deux cas, il souligne que la pension constitue un lieu propice aux « mauvaises lectures », reprenant ainsi un cliché répandu (pensons par exemple aux romans qu'introduit une vieille fille dans le couvent d'Emma Bovary¹⁸⁷). Silvia et Eugénie lisent des œuvres romanesques alors qu'elles n'ont qu'une compréhension limitée du monde et c'est par leurs lectures qu'elles le découvrent, avec des résultats contraires : la première s'en fait une idée juste, la seconde une représentation erronée. Dans notre corpus, les lectrices sont le plus souvent « trompées » par les romans. Le narrateur des *Mendiants de Paris* évoque notamment le cas de Robinette, une jolie mendiante qu'un aristocrate a installée dans une maison pour en faire sa maîtresse, et qui « avait lu beaucoup de romans et vu beaucoup de pièces de théâtre : c'était là qu'elle avait appris à connaître le monde. Elle pensait donc qu'on voyait tous les jours des captifs s'évader de leur prison¹⁸⁸ ». Qu'elles soient trop naïves ou déjà perverties, les jeunes filles de nos mystères urbains sont entraînées dans la débauche par des romans qui sont de mauvais guides. Si, dans *Les Vrais Mystères de Paris*, la condamnation des lectures romanesques provient d'Eugénie et du ravisseur de Silvia, le narrateur ne s'en dissocie nullement et ne remet pas en question le cliché, communément admis dans la bonne société au XIX^e siècle, qui veut que les romans ne sont pas à mettre entre toutes les mains.

187. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, dans *Œuvres*, édition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951 [1^{re} éd. : 1857], p. 324.

188. *MeP*, p. 136.

Au sein de nos œuvres, il est très rare que les narrateurs fassent l'éloge du genre romanesque. On peut penser à Rigolette, dans *Les Mystères de Paris*, qui raconte qu'un de ses voisins lui lisait les romans de Walter Scott le soir, pendant qu'elle travaillait¹⁸⁹. La grisette présente la lecture comme une activité moins coûteuse que la soirée passée au billard et donc comme la preuve de mœurs économes. L'anecdote témoigne également de la grande diffusion de l'auteur d'*Ivanhoé* dans les cabinets de lecture. On peut comprendre que le narrateur nomme ce romancier comme un exemple de lecture positive puisqu'il l'a revendiqué plus haut comme prédécesseur. Il ne s'agit toutefois que d'un souvenir raconté fugitivement qui n'a qu'une incidence très faible sur l'intrigue. Cette grisette constitue également un des très rares personnages honnêtes qui lit des romans. En effet, nos mystères urbains ne mettent guère en scène des scénarios de lecture qui pourraient rappeler leurs propres lecteurs (abonnés de journaux politiques¹⁹⁰, domestiques, employés, ouvriers). Nos œuvres ne proposent donc pas de mises en abyme dans lesquelles le lecteur de roman pourrait se percevoir directement.

À l'inverse, la lecture des auteurs classiques peut caractériser positivement un personnage important. Ainsi, dans *Les Mohicans de Paris*, le narrateur attribue aux lectures de Jean Robert la judicieuse stratégie que choisit le jeune homme lors d'un combat¹⁹¹. Le contenu tout voltairien de la bibliothèque de Jackal montre que ce policier n'est pas un partisan des jésuites¹⁹² et la lecture d'auteurs de l'Antiquité

189. *MysP*, p. 474.

190. La lecture de journaux par des personnages n'apparaît qu'exceptionnellement dans nos romans, généralement pour offrir le compte rendu d'un fait divers (par exemple *VMysP*, t. I, pp. 77-82 et *MysP*, pp. 604-605).

191. « Au reste, Jean Robert – qui, si jeune qu'il fût, avait lu beaucoup de livres, et particulièrement la théorie du maréchal de Saxe sur les influences morales – Jean Robert n'ignorait pas, en toute circonstance où l'emploi de la force doit être appliqué, le grand avantage qu'il y a de frapper le premier coup » (*MoP*, pp. 39-40). Claude Schopp précise en note : *Mes rêveries, ou Mémoires sur l'art de la guerre*, de Maurice, comte de Saxe, dédiés à Messieurs les officiers généraux par M. de Bonneville, La Haye, P. Gosse junior, 1756, 2 vol.

192. « M. Jackal avait, sur les quatre rayons de sa bibliothèque, quatre éditions différentes de Voltaire ! À une époque où tout le monde, à la police surtout, était jésuite de robe longue ou de robe courte, lui seul avait son franc parler, citait le *Dictionnaire philosophique* à tout propos, et savait *La Pucelle* par cœur » (*ibid.*, p. 251).

pose le général de Courtenay en homme érudit¹⁹³. Pour décrire une héroïne caractérisée par ses bonnes mœurs et sa sagesse, le narrateur des *Vrais Mystères de Paris* dit qu'on trouve chez elle, « rangés avec soin dans une élégante bibliothèque de bois de citronnier, les meilleurs ouvrages de notre ancienne et de notre nouvelle littérature¹⁹⁴ ». Chez ces personnages, la lecture est le symptôme non d'une corruption ou d'une déchéance mais d'une culture et d'une intelligence aiguisées. Ces lecteurs ne se complaisent cependant pas dans les œuvres romanesques.

Invités – et s'invitant – dans le débat sur le tort que peut causer la lecture, nos romans proposent des représentations grâce auxquelles ils veulent se légitimer. Ils mettent en scène et condamnent, par le biais de différents personnages, les lectures qui corrompent ou qui donnent une idée fausse du monde. Ils évitent cependant d'identifier clairement ces « mauvaises lectures » pour prévenir tout rapprochement que le lecteur pourrait être tenté de faire entre le mystère urbain qu'il lit et un « mauvais » roman. Les œuvres construisent en fait leur « lecteur virtuel » en négatif, c'est-à-dire en l'opposant à celui, naïf, qu'elles mettent en scène comme personnage.

Dans nos mystères urbains, la programmation de la lecture passe donc par une fictionnalisation de celle-ci et du lecteur. La scénographie narratoriale est construite en fonction du *déjà-dit* omniprésent dans les romans qui composent notre corpus. Les narrateurs élaborent cette scénographie de façon à orienter la lecture, à légitimer l'œuvre et à justifier l'usage des clichés. Simultanément, ils semblent aussi tenus à une certaine posture par l'emploi qu'ils font du ressassement, posture

193. *MoP*, p. 655. Les jugements péremptoires de ce personnage sur Hugo et Lamartine – des « rêveurs, [des] métaphysiciens » – témoignent autant de sa condamnation de son époque que de sa prédilection pour l'Ancien Régime et, surtout, de son caractère colérique (il ne s'en prend à ces poètes que par esprit de contradiction).

194. *VMysP*, t. IV, p. 87.

caractérisée par une attitude distanciée : ils doivent se montrer conscients d'utiliser des clichés. Les textes à valeur préfacielle qui accompagnent plusieurs de nos mystères urbains servent à installer le contrat de lecture et à introduire cette scénographie qui s'élabore ensuite dans les romans. Elle consiste à poser d'une part un narrateur qui se présente comme « conteur et vulgarisateur » et, d'autre part, un « lecteur virtuel » qui est mis en scène comme étant à la fois un observateur compétent (de la narration et de la ville) et une victime potentielle (de la criminalité urbaine et des procédés narratifs). Cette construction confère à nos mystères urbains leur complexité puisque, nous l'avons vu, le narrateur joue avec le lecteur, notamment en brouillant les limites entre les discours « sérieux » et ludique. Il fait ainsi planer un doute sur ses propos et sur l'attitude que doit adopter le lecteur. Au moyen de ce jeu, il programme une lecture double. Le seul refus explicite est celui de la lecture naïve. Nos œuvres s'efforcent d'établir une distance entre le « lecteur virtuel », auquel doit s'identifier le lecteur, et les personnages naïfs qui sont happés par les romans et perdent le sens des « réalités ». Nos mystères urbains cherchent ici aussi à programmer une lecture double par un lecteur (qui se considère) compétent.

Le statut ambivalent de la ville, dont nos romans annoncent dévoiler les « mystères », explique en partie leurs efforts pour instaurer une double lecture apparemment aporétique. La cité n'est ni parfaitement inconnue ni effrayante pour le lecteur puisqu'il peut être familier de plusieurs des phénomènes décrits. Il peut les connaître directement ou les avoir rencontrés dans des lectures antérieures (rappelons l'abondance de discours sur les réalités urbaines). Néanmoins, la grande ville exerce toujours une véritable fascination et suscite certaines craintes, alimentées principalement par l'anonymat, la densité de la population et la représentation du crime comme une menace perpétuelle. La cité que prétendent dévoiler nos romans crée un inconfort qui leur permet d'en parler en empruntant en alternance un ton sérieux – pour présenter l'œuvre comme une source de savoir – et un ton léger – pour insister sur le fait que le lecteur lit une œuvre de fiction.

La double lecture que programment nos mystères urbains provient également de ce qu'ils présentent une dimension autoréflexive discrète mais bien réelle. La scénographie imposée au lecteur tient à la fois de la conversation et d'un jeu littéraire en raison du ton qu'utilisent les narrateurs et des références qu'ils proposent. Les clichés agissent comme des embrayeurs qui peuvent faciliter la lecture ou la remettre en question, au moins temporairement, en renvoyant à la narration. Malgré les apparences, ces deux fonctions ne sont pas incompatibles. Leur combinaison relève moins d'une stratégie retenue sciemment par nos auteurs que d'une caractéristique des mystères urbains qui découle de leur usage des clichés :

Le roman populaire, comme *Don Quichotte* son illustre ancêtre, suscite des œuvres polyphoniques et dialogiques, déchirées par une tension interne et un écartèlement entre des pôles opposés. Cet écartèlement et cette déchirure maintiennent l'ouverture¹⁹⁵.

L'une des formes du dialogisme des romans de notre corpus provient de ce que les clichés employés par le narrateur ne s'intègrent pas parfaitement à son récit. Celui-ci n'est donc pas un bloc monologique : le narrateur « conteur et vulgarisateur » fait intervenir différents savoirs et discours tout en introduisant un décalage dans sa parole. Il produit ainsi un plurivocalisme aux ramifications complexes qui explique en bonne partie que les œuvres que nous étudions résistent aux simplifications et aux catégorisations tranchées.

Ce chapitre nous a permis de mettre au jour deux caractéristiques fondamentales de nos mystères urbains : une scénographie narratoriale fondée sur un rapport professoral et complice avec le lecteur, un traitement distancié et souvent ambigu des clichés. Combinées avec la distribution du personnel criminel romanesque que nous avons proposée dans la seconde partie de notre thèse, elles constituent l'art du roman de nos mystères urbains, la poétique qui les anime. Pour compléter le portrait de celle-ci et apprécier sa complexité, nous allons maintenant la confronter à différentes relectures de nos mystères urbains. Ce faisant, nous pourrions poser un autre regard sur leur architecture ainsi que sur leur fonctionnement.

195. Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914)*, op. cit., p. 136.

Chapitre 8 Relectures des mystères urbains

En étudiant les mystères urbains des décennies 1840 et 1850, nous nous sommes efforcé de dégager les caractéristiques d'un véritable genre romanesque. La reprise du titre rendu célèbre par Eugène Sue n'est que l'une des facettes d'une poétique du mystère urbain qui repose, rappelons-le, sur la distribution du personnel romanesque criminel, sur la mise en place d'une scénographie narrative caractérisée par un ton à la fois professoral et complice, et sur un rapport ambigu aux clichés employés. Nous retrouvons plusieurs de ces traits dans des œuvres qui ne correspondent toutefois pas parfaitement à la définition que nous avons proposée des mystères urbains. En vertu de leur extériorité, elles nous permettent donc de porter un regard différent sur nos romans en ce qu'elles cherchent à utiliser, sans en paraître dupes, des procédés qui ont marqué ceux-ci. Le traitement qu'elles en font est instructif pour notre approche parce qu'il permet de mieux apprécier le fonctionnement des œuvres qui forment notre corpus.

Dans ce chapitre, nous examinerons cinq « relectures » du genre du mystère urbain qui ne se limitent ni au domaine romanesque ni à la littérature puisque nous explorerons aussi le cinéma et la télévision. Ces relectures prennent diverses formes : 1- la complexification des types criminels, 2- l'imitation caricaturale du genre, 3- la réactualisation des mystères urbains, 4- l'adaptation des œuvres, 5- la redécouverte de la poétique que nous étudions. Dans les quatre premiers cas, les auteurs posent explicitement les mystères urbains comme horizon de référence; dans le cinquième, nous constaterons, malgré l'absence de références explicites à ceux-ci, l'existence d'une proximité inattendue et féconde non avec nos romans mais avec la poétique du genre. Nous pouvons donc décrire les œuvres que nous étudierons ici comme des relectures des mystères urbains et de leur poétique. Nous ne chercherons pas à les juger d'un point de vue esthétique mais à apprécier leur rapport, éminemment variable, au modèle que nous avons dégagé. Nous montrerons ce qu'elles en rejettent et ce qu'elles en retiennent, parfois en le modifiant. Ce faisant

nous serons plus à même de comprendre le fonctionnement du genre des mystères urbains et d'apprécier son importance comme phénomène culturel.

La complexification des types

Une première forme de relecture consiste à proposer une œuvre qui se rapproche du genre qui nous occupe, mais qui bouleverse la distribution de son personnel romanesque criminel. Un cas très éloquent nous vient sous la plume de Paul Féval. Tandis que les auteurs de nos autres romans ont pris certaines distances avec le genre des mystères urbains après avoir publié ceux que nous étudions, Féval a cherché à récidiver et a fait paraître *Les Amours de Paris* immédiatement après *Les Mystères de Londres*, dans le même *Courrier français*¹. Le titre crée en fait deux promesses de lecture. Il peut, d'une part, être lu comme une variation du syntagme employé par Sue. Cette lecture est proposée par la campagne publicitaire qui attribue le roman à « Paul Féval, l'auteur des *Mystères de Londres* », confirmant en quelque sorte la filiation avec *Les Mystères de Paris*. D'autre part, le titre du roman de Féval pourrait annoncer un ouvrage consacré à « l'amour à Paris » et associé à la littérature panoramique. On pense par exemple à un article de Balzac paru dans *Le Diable à Paris* en août 1844, soit deux mois avant l'annonce de la publication du roman de Féval, intitulé initialement « Le Mariage à Paris » et publié ensuite « en volume de juillet à novembre 1845 (en vingt livraisons) sous le titre *Paris marié*² ». Cependant, ces deux promesses ne sont que partiellement tenues : l'œuvre qui nous

1. Le 6 octobre 1844, le début de la publication est annoncé dans le *Courrier français* (p. 4) pour le 15 janvier 1845 mais nous n'avons pu vérifier cette information puisque les microfilms du quotidien n'existent pas à la Bibliothèque Nationale de France. Il n'y a cependant pas eu de retard significatif puisque la parution des deux premiers volumes est annoncée le 19 avril 1845 (*Bibliographie de la France. Journal général de l'imprimerie*, 34^e année, n° 16, samedi 19 avril 1845, p. 201; n° 1928).

2. Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac : chronologie de la création balzacienne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes / Paris, Presses du CNRS / Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1992, p. 234. L'article paraît sous le titre « Philosophie de la vie conjugale à Paris » autour du 15 août, dans les livraisons 22 à 27 du t. I du *Diable à Paris* (*ibid.*). Le premier titre retenu par Balzac était « Ce qui plaît aux Parisiennes » (Jean-Louis Tritten, « *Petites Misères de la vie conjugale*. Histoire du texte » dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. XII, pp. 855-856).

intéresse ici ne propose pas une analyse élaborée des relations amoureuses, pas plus qu'elle ne constitue un mystère urbain au sens strict.

Il est vrai que les publicités, en décrivant *Les Amours de Paris* comme plus vaste que *Les Mystères de Londres*, annoncent que l'œuvre offrira un tableau de toutes les couches sociales, ce que semblent confirmer les péripéties des premiers chapitres. Le roman comporte cependant des intrigues qui relèvent d'abord de l'ordre privé et ne fait pas du dévoilement de la ville son projet constitutif. La relégation au second plan de cet aspect primordial des mystères urbains apparaît d'abord dans la scénographie narratoire qu'élabore ce roman, qui est beaucoup plus effacée que celle que nous avons rencontrée au sein de notre corpus. Si le narrateur exerce évidemment des fonctions de régie et de communication, il ne se met pas au premier plan en tant que « conteur et vulgarisateur³ ». Il s'agit d'une première différence importante avec nos mystères urbains.

Dans *Les Amours de Paris*, Paul Féval s'efforce également d'enchérir sur la construction du personnel romanesque criminel telle qu'elle est employée dans les œuvres qui composent notre corpus. Il offre ainsi un regard éclairant sur l'organisation du système des personnages. En effet, l'auteur fusionne certains des quatre types de criminels que nous avons dégagés et, ce faisant, met en évidence des similitudes qui n'apparaissent pas de façon aussi claire dans nos mystères urbains.

Criminels exotiques et civilisés

Les Amours de Paris s'ouvre sur une scène se déroulant durant le carnaval de 1826 au jardin du Palais-Royal et dans différents tapis-francs attenants. Le narrateur conduit notamment le lecteur dans le Caveau du Sauvage, cabaret célèbre au début

3. Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique. Étude du roman-feuilleton de La Presse de 1836 à 1848*, thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1983, p. 355.

du XIX^e siècle (Féval fait du « sauvage » qui y était exposé un Français ayant longtemps vécu en Amérique et lui attribue un rôle central dans l'intrigue). *Les Amours de Paris*, comme nos mystères urbains, convoque l'imaginaire des romans de J. F. Cooper pour décrire les classes dangereuses qui fréquentent les bas-fonds. Le lecteur rencontre ainsi un groupe de cinq jeunes hommes décrits comme des criminels exotiques. Puisqu'ils sont déguisés pour le carnaval, leur tenue ne présente pas le décalage qui signale d'ordinaire dans les mystères urbains le malfaiteur exotique en révélant son ignorance ou son dédain des codes vestimentaires. Néanmoins, le narrateur profite du renversement carnavalesque pour les animaliser (et même, dans un cas, pour le « végétaliser ») : quatre d'entre eux sont déguisés en animaux et le cinquième en fruit⁴. Ces accoutrements servent à illustrer des traits importants de ces criminels : celui qui est grîmé en dindon est « tapageur », celui qui s'est costumé en melon a un air « niais » et celui qui a pris l'aspect d'un hibou est « solennel »⁵. Le procédé est revendiqué : le narrateur spécifie que « [l]e costume [...] chois[i] pour la mascarade était une manière d'emblème⁶ ». Le lecteur peut généraliser cette remarque, émise à propos du criminel déguisé en hibou, au groupe en entier.

Leurs déguisements annoncent donc que ces personnages s'éloignent de l'homme civilisé, ce que confirme leur comportement : arpentant les rues de cabaret en cabaret, ils sont bruyants – ils s'annoncent par « d[es] hurlements frénétiques mêlés à des chansons burlesques⁷ » – et profitent du moindre prétexte pour se battre. Ils affichent aussi un penchant marqué pour l'alcool (« Mais d'abord êtes-vous assez ivres pour parler convenablement de choses sérieuses » demande l'un d'eux⁸). Ils ne

4. « Les cinq hommes étaient remarquablement échantillonnés. Il y avait un dindon, un ours, un melon orné de ses feuilles, un hibou portant à ses plumes le costume lamentable des pompes funèbres, et un matelot dont le masque figurait la tête d'une tanche » (Paul Féval, *Les Amours de Paris*, Paris, Au Comptoir des Imprimeurs-Unis, 1845, t. I, pp. 34-35).

5. Respectivement *ibid.*, t. I, p. 290, p. 291 et p. 292.

6. *Ibid.*, t. I, p. 291.

7. *Ibid.*, t. I, p. 34.

8. *Ibid.*, t. I, p. 279.

dépareraient dans aucun des tapis-francs de nos mystères urbains aux côtés d'autres criminels exotiques.

Le lecteur découvre toutefois que ces personnages n'incarnent pas seulement la criminalité des bas-fonds. Dans une chambre du Caveau du Sauvage, le narrateur les présente un à un : chacun, dépouillé de son déguisement, exerce une profession dont il vit misérablement⁹. C'est dire que le roman annonce que ces personnages deviendront des criminels civilisés une fois qu'ils auront acquis un statut honorable dont ils pourront profiter pour commettre leurs délits, statut qui leur fait cruellement défaut au début de l'intrigue. Lorsque le lecteur les retrouve sept ans après les événements qui constituent le prologue, deux d'entre eux sont passés par la prison et vivent de petits métiers et de nombreux délits; ils appartiennent toujours aux classes dangereuses. Les trois autres ont réussi à s'élever socialement : l'un est devenu un médecin estimé, le second un avoué respectable et le troisième jouit d'une position solide dans une ambassade. Fidèle au principe de la catégorisation du crime professionnel, le narrateur leur attribue des emplois dotés, selon l'expression de Jacques Dubois que nous avons déjà citée, d'une « forte prescription déontologique¹⁰ ». Ces personnages profitent de leur respectabilité et du savoir qu'ils ont acquis dans le cadre de leur profession pour œuvrer à des entreprises illégales. En les présentant comme des criminels exotiques et en les associant ensuite à la criminalité civilisée, le narrateur efface la frontière entre ces deux types.

Ce phénomène, limité dans nos mystères urbains, est généralisé dans le roman de Féval : si ces cinq jeunes hommes ne constituent pas la totalité du personnel romanesque criminel du roman, ils en composent le fer de lance. En effet, dans *Les Amours de Paris*, les autres personnages, et spécialement les victimes, butent constamment sur eux et sont incapables d'échapper à la vaste toile de leurs

9. Un sixième personnage décrit ainsi ce groupe : « [p]rince de la science [médecin], homme de loi, industriel en renom, économiste, diplomate » (*ibid.*, t. I, p. 344). Il se montre cependant très élogieux : ils sont en début de carrière et cherchent, péniblement, à s'établir.

10. Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 110; déjà cité dans la section « Le crime professionnel » de notre chapitre 4.

manigances. Le récit laisse à penser que des membres des classes dangereuses peuvent aisément s'élever au sein de la société. Ainsi, tandis que le narrateur propose des personnages honnêtes qui ne parviennent à changer de classe que grâce à l'intervention finale du surhomme, il attribue aux criminels exotiques une mobilité sociale beaucoup plus marquée et plus aisée que dans nos mystères urbains. Qui plus est, ces malfaiteurs ne sont pas véritablement punis puisque leur programme narratif ne comporte pas de sanction. Dans le Paris fictionnalisé par Féval, les criminels exotiques ne sont donc absolument pas confinés aux bas-fonds.

En fusionnant la criminalité exotique et la criminalité civilisée, le narrateur des *Amours de Paris* propose en quelque sorte l'accomplissement de la menace, si souvent évoquée dans les discours de l'époque, que représentent les classes dangereuses : celles-ci envahissent en effet l'entièreté de la société fictionnalisée. Ces personnages s'unissent pour infiltrer le monde des honnêtes gens et lui livrer une guerre impitoyable.

Le roman de Féval retire toute ambiguïté aux criminels civilisés qu'il met en scène : derrière leur statut respectable, ceux-ci sont bel et bien de véritables sauvages opposés en tous points aux héros positifs. La fusion des types sert à accentuer la différence radicale entre les personnages honnêtes et les criminels et contribue à établir un manichéisme prononcé. *Les Amours de Paris* use du même procédé à propos des deux autres types de criminels que nous avons proposés, cette fois pour créer une ambivalence qui n'est jamais totalement résolue.

Surhomme et femme séductrice

Le roman de Féval met en scène un surhomme inédit au sein de nos mystères urbains en ce qu'il fait alterner les déguisements masculins et féminins. *Les Amours*

de Paris intègre ainsi dans la fiction une figure mythique ancienne¹¹ qui, au « début du XIX^e siècle [fait l'objet d'] une réactualisation très nette¹² » : l'androgynie. Selon Alain Vaillant, cette figure et celle de Jésus « apparaissent comme les matrices fondamentales du symbolisme romantique¹³ ». L'importance de l'androgynie prend sa source dans la fascination du romantisme pour les figures de l'Autre et du Double. Alain Vaillant « constate [...] la coexistence de deux figurations romantiques de l'androgynie¹⁴ » : le « couple idéal¹⁵ » et, celle qui nous occupe ici, « un être unique, capable de concentrer en lui seul les principes masculin et féminin¹⁶ ». Nous le verrons, le surhomme des *Amours de Paris* correspond à cette définition, tout comme les personnages éponymes de deux romans qui, sans comporter le terme « androgynie »¹⁷, constituent, comme l'écrit Frédéric Monneyron, les deux grandes « réalisations » romantiques de ce mythe¹⁸ : *Mademoiselle de Maupin* (1835) de Théophile de Gautier, dont l'héroïne se travestit pour se livrer à une « consciencieuse étude de l'homme¹⁹ » afin de trouver un amant digne de son amour, et *Séraphita* (1835) d'Honoré de Balzac, dont le personnage éponyme, doté de capacités mentales extraordinaires, est aussi à la recherche d'un amour parfait.

Il nous semblait nécessaire de rappeler ces quelques éléments contextuels puisque le personnage central du roman de Féval peut évoquer au lecteur ces deux modèles littéraires – ou divers personnages historiques célèbres pour l'incertitude

11. Frédéric Monneyron évoque « l'omniprésence des représentations androgyniques dans nombre de cosmologies anciennes » (*L'Androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, ELLUG, 1994, p. 5; voir aussi le chapitre I, intitulé « Le mythe de l'androgynie », pp. 17-39). Guri Ellen Barstad aborde également ce sujet (*Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier. Arabesques et identités fluctuantes*, Paris et Oslo, L'Harmattan et Solum, 2006, p. 27).

12. Frédéric Monneyron, *op. cit.*, p. 49.

13. Alain Vaillant, « L'idéal romantique de l'androgynie littéraire : retour sur une illusion perdue », dans *L'Androgynie en littérature*, édition établie par Hela Ouardi, préface de Frédéric Monneyron, actes du colloque international tenu à Carthage en décembre 2001, Tunis et Dijon, Simpect et Éditions Universitaires de Dijon, 2009, p. 98.

14. *Ibid.*, p. 103.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*, p. 104.

17. *Ibid.*, p. 102.

18. Frédéric Monneyron, *op. cit.*, pp. 134-135.

19. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, chronologie et introduction par Geneviève van den Bogaert, Paris, Garnier Flammarion, « GF - Texte intégral », 1966, p. 341; chapitre XV.

qui entourait leur sexe, par exemple Charles de Beaumont, chevalier d'Éon (1728-1810)²⁰. Cependant, selon les mots de Frédéric Monneyron à propos d'un autre personnage romanesque, le surhomme androgyne des *Amours de Paris* « ne sacrifie [ni] au mysticisme de Balzac ni à l'idéalisme et au sensualisme de Gautier²¹ ».

Dans *Les Amours de Paris*, le narrateur évite de lever le voile sur l'identité sexuelle du surhomme, notamment en ajustant l'accord grammatical en fonction de sa tenue²². Le personnage n'assume pleinement aucun des deux sexes : habillé en femme, il se dit homme²³ et, vêtu en homme, il laisse paraître certains traits du sexe opposé²⁴. Il trompe la quasi-totalité des personnages et ce n'est que dans le quatrième tome (sur les six que compte le roman) que le lecteur apprend avec certitude que le protagoniste est une femme prénommée Carmen. Quelques mois plus tard, Mérimée utilisera ce même nom dans sa célèbre nouvelle éponyme. Il ne s'agit pas simplement, chez Féval, d'un surhomme féminin : à l'ambiguïté sexuelle, le narrateur ajoute un second brouillage en en faisant aussi une femme séductrice. Il met au jour une proximité entre les deux types que nous avons nommés dans notre intertitre, proximité demeurée discrète dans nos mystères urbains. Son étude nous conduira à constater que la dualité sexuelle du personnage est plus qu'un subterfuge manifesté par ses déguisements; elle constitue l'essence même de son vouloir.

20. La vie du chevalier d'Éon a suscité beaucoup d'émotion durant la seconde moitié du XVIII^e siècle et au début du siècle suivant en raison de son apparence efféminée et de ses travestissements. Accusé d'être une femme, le chevalier faisait taire ceux qui doutaient de sa virilité à la pointe de l'épée – ce qui n'empêchait pas les paris sur son sexe – jusqu'à ce que, dans la seconde moitié de sa vie, il commence à se travestir et à se présenter en société comme une femme, notamment auprès de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799). Notons que, le 25 janvier 1837, est représentée au théâtre des Variétés une comédie intitulée *Le Chevalier d'Éon*, écrite par Dumanoir (1806-1865) et Jean-François-Alfred Bayard (1796-1853).

21. Frédéric Monneyron, « Mythe et écriture de l'androgyne dans *Drottningens Juvelsmycke* de C. J. L. Almqvist », dans *L'Androgyne en littérature*, op. cit., p. 56.

22. Lorsque ce personnage est déguisé en homme, les pronoms sont masculins (« Vous commencez à me faire mal ! murmura-t-il. En même temps, il raidit les muscles de ses bras »; *ibid.*, t. I, p. 31) et, lorsqu'il est habillé en femme, les pronoms sont féminins (« Il me prenait pour une femme, répéta-t-elle, bien que je l'eusse prévenu que j'étais un homme »; *ibid.*, t. IV, p. 302).

23. « [J]e vais oublier que tu es une femme ! – Je suis un homme, répondit Carmen, dont les traits contractés exprimaient un orgueil sauvage, et je suis seul » (*ibid.*, t. I, pp. 230-231).

24. « Le marquis n'était pas aussi mince qu'un lieutenant de hussards [portant un « corset mécanique »], mais il était trop mince. Cette qualité allait du reste merveilleusement avec le caractère délicat de son charmant visage et les grâces exquises de sa personne » (*ibid.*, t. III, p. 257).

Disons d'abord que le narrateur emploie tous les procédés de différenciation qu'a proposés Philippe Hamon (distribution, autonomie, qualification, fonctionnalité et prédésignation différentielles, commentaire explicite²⁵). Nous nous livrerons ici, comme nous l'avons fait avec les surhommes de nos mystères urbains²⁶, à un examen de la mise en scène de Carmen en fonction de ces procédés d'accentuation²⁷. Nous pourrons ainsi non seulement montrer que ce personnage est bel et bien un surhomme – par sa différenciation au sein du personnel romanesque – mais aussi apprécier comment il se distingue face à Rodolphe, à Rio Santo et à leurs équivalents dans les romans qui composent notre corpus.

Dans *Les Amours de Paris*, Carmen fait l'objet d'une qualification différentielle typique des surhommes de nos mystères urbains. Rappelons d'abord que, comme eux, elle porte un nom aux sonorités exotiques. Son portrait en fait un personnage très similaire aux « héros byroniens » que nous avons observés dans nos romans²⁸. Bien qu'elle soit plus jeune que ceux-ci, Carmen a comme eux des « cheveux noirs de jais²⁹ », elle est caractérisée par une élégance vestimentaire (elle s'habille avec « un goût exquis³⁰ ») et une beauté qui la distinguent des autres personnages : déguisée en femme, elle

25. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wayne C. Booth, Philippe Hamon et Wolfgang Kayser, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points », 1977, p. 154. Il s'agit de la version remaniée d'un article antérieur (« Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972, pp. 86-110).

26. Voir notre chapitre 6.

27. Puisque nous cherchons à réaliser une analyse comparable à celle que nous avons consacrée aux surhommes de nos mystères urbains, nous laisserons de côté la distribution et l'autonomie différentielles de Carmen, comme nous l'avons fait à propos de Rodolphe et de ses coreligionnaires (voir la section « Le surhomme dans nos mystères urbains » de notre chapitre 6). Rappelons que nous avons fait ce choix parce que ces deux procédés servent à différencier le surhomme au sein du personnel romanesque mais non à le singulariser par rapport à ses équivalents des autres mystères urbains. Mentionnons néanmoins que Carmen, comme les surhommes des romans de notre corpus, est au centre de toutes les intrigues et en contact avec tous les autres personnages.

28. Il s'agit plus particulièrement, rappelons-le, de Rodolphe, de Rio Santo, de Salvador et de Salvator (voir nos remarques à ce sujet dans la section « La qualification différentielle : le portrait initial » de notre chapitre 6).

29. Paul Féval, *op. cit.*, t. I, p. 54.

30. *Ibid.*, t. I, p. 53.

ressor[t] comme une suzeraineté au milieu de ses vassales. Elle [es]t le diamant jeté au centre d'une opulente parure et auprès duquel pâlit tout autre éclat³¹.

Fonctionnant comme un signal différentiel, sa splendeur évoque une référence récurrente du portrait des surhommes, l'ange déchu : « [E]lle était belle encore, comme est beau et sublime l'archange tombé qui défie la toute-puissance de Dieu³² ».

La qualification différentielle de Carmen repose sur deux autres traits fondamentaux : une omniscience qui la rend supérieure aux autres personnages³³ et une grande facilité à évoluer dans toutes les classes sociales; si elle a grandi dans les bas-fonds, elle est parfaitement à l'aise dans les meilleurs salons de Paris. C'est dire que le portrait de Carmen fait de ce personnage un être singulier, unique dans le personnel de l'œuvre.

La fonctionnalité différentielle du surhomme des *Amours de Paris* est tout aussi explicite. Comme ses homologues, Carmen est différenciée au moyen d'une épreuve qualifiante consistant à soumettre un adversaire et d'une quête qui l'isole par son caractère ambitieux.

Habillée comme un « très jeune homme³⁴ », elle est présentée au lecteur lors d'une épreuve de force. Son opposant, le duc de Compans-Maillepré, n'est pas une brute mais il est décrit comme « une manière d'athlète³⁵ ». L'affrontement fournit au narrateur l'occasion d'employer une variation du cliché des « muscles d'acier » qui nous est familier : les poignets de Carmen sont comparés à « deux barres

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*, t. I, p. 235.

33. Lorsqu'un criminel affirme que pour triompher d'une duchesse, il lui faut de l'aide, Carmen réplique : « – Je t'y aiderai, moi [...]. – La connais-tu donc ? – Beaucoup. – Je ne t'ai pas dit son nom. – Je l'ai deviné. Du Chesnel regarda Carmen avec une sorte de défiance superstitieuse » (*ibid.*, t. I, p. 338).

34. *Ibid.*, t. I, p. 19.

35. *Ibid.*, t. I, p. 24.

d'acier entre les doigts de son adversaire ébahi³⁶ ». Malgré ses allures modestes, le surhomme triomphe; il se montre alors condescendant envers son opposant³⁷ qui est subjugué par sa puissance³⁸.

La quête principale du surhomme le distingue également au sein du personnel romanesque. En effet, au milieu d'un groupe d'hommes voulant « parvenir par les femmes », Carmen affirme : « [J]e veux, moi, parvenir par les hommes³⁹ ». Son projet n'est pas le symétrique de celui de ses associés puisqu'elle cherche à réunir en elle les triomphes des deux sexes :

- Tu veux être à la fois femme et homme ! dit du Chesnel.
- La plus aimée des femmes, répondit Carmen avec un élan passionné d'enthousiasme, et le plus puissant des hommes⁴⁰.

Comme Madeleine de Maupin, Carmen est « une jeune femme qui se révolte et qui cherche sa libération en refusant la fatalité de la condition féminine⁴¹ ». Pour réaliser cette quête plus vaste que celle de tout autre personnage des *Amours de Paris*, ce surhomme domine de sa puissance les cinq criminels que nous avons étudiés; elle leur annonce : « Demain, vous serez mes esclaves⁴² ». Ils veulent résister mais fléchissent sous sa volonté inflexible⁴³. Grâce à sa supériorité, Carmen crée une association criminelle qui tient la cité tout entière dans ses filets.

Le narrateur des *Amours de Paris* offre également un commentaire explicite qui souligne que, malgré la noblesse du caractère du surhomme et les bons sentiments dont il fait preuve, il y a en lui une rage qui peut se déchaîner à tout moment : « [L]es yeux [de Carmen] flamboyaient. Tous ses traits exprimaient une

36. *Ibid.*, t. I, p. 31.

37. « [J']aurai vraiment plaisir à seconder un amateur de votre force » (*ibid.*, t. I, p. 26).

38. Notons que Carmen fait la preuve de sa force considérable à plusieurs reprises dans les premiers chapitres du roman (notamment *ibid.*, t. I, pp. 24-31, t. I, pp. 233-234 et t. I, pp. 339-340).

39. *Ibid.*, t. I, p. 332.

40. *Ibid.*, t. I, p. 348.

41. Guri Ellen Barstad, *op. cit.*, p. 9.

42. Paul Féval, *op. cit.*, t. I, p. 355.

43. « Pitié ! répéta du Chesnel; nous sommes en votre pouvoir » (*ibid.*, t. I, p. 365).

furieuse menace⁴⁴ ». Cette part obscure et inquiétante, c'est-à-dire l'« ambivalence⁴⁵ » du personnage, provient de ce que, selon les termes de Lise Queffélec, « [l]a culpabilité est au fond de [sa] puissance⁴⁶ ». Il n'est pas inutile de rappeler ici le geste qui est à l'origine de ce sentiment chez Carmen. Pour s'enrichir et acquérir un statut social enviable, elle assassine un homme venu secourir une famille noble et désargentée et, munie des documents que celui-ci transportait, elle s'empare du titre de marquis de Maillepré⁴⁷. Avant d'apprendre, en même temps que le lecteur à la fin du roman, que sa victime a survécu, Carmen est tourmentée par les remords et prend une dimension tragique parce qu'elle se sait la cause des malheurs de celui qu'elle aime, Gaston, le véritable marquis de Maillepré. Déguisée en homme, elle est son ennemi et, habillée en femme (la baronne de Roye), elle est son amante. Carmen permet finalement le rétablissement de Gaston en triomphant du vieux duc de Compans-Maillepré qui s'était imposé comme l'adversaire principal de l'héritier légitime. Ce retournement n'excuse pas ses gestes aux yeux des personnages honnêtes. Le narrateur fait donc disparaître Carmen dans les dernières pages du roman : sa fuite permet d'éviter à Gaston un choix cornélien entre son honneur et son amour pour celle qui l'a volé et a causé tant de souffrances à sa famille. Cette expulsion sert aussi à rétablir l'ordre social perturbé par un surhomme qui défie systématiquement toutes les conventions. *Les Amours de Paris* se conforme ainsi au modèle final que proposent nos mystères urbains.

Bien que le procédé soit peu développé dans *Les Amours de Paris*, la prédésignation différentielle associe néanmoins Carmen aux mêmes figures que

44. *Ibid.*, t. III, p. 275. Après qu'un témoin l'eut empêché de tuer son adversaire lors d'un duel, il s'écrit : « Merci capitaine, dit-il avec une chaleur extraordinaire; le bruit des épées, l'effort de la lutte... et la vue de mon sang qui coulait par cette égratignure... Je ne puis vous dire l'effet que ces choses produisent sur moi... Sur le terrain, je ne suis pas mon maître » (*ibid.*, t. III, p. 288).

45. Lise Queffélec, *op. cit.*, p. 132. Précisons que ce terme est passé dans le vocabulaire critique, raison pour laquelle nous ne le guillemetterons plus.

46. *Ibid.*, p. 135.

47. Après quelques années aventureuses, Carmen revient à Paris et s'y établit à la fois comme le marquis Gaston de Maillepré et la baronne de Roye, sans que le subterfuge de sa double identité ne soit découvert (seuls quelques initiés connaissent la vérité). Le véritable Gaston vit dans l'anonymat parce qu'il a été dépouillé des papiers qui prouvent son identité et parce qu'il n'a pas voulu ternir son nom par sa pauvreté, conséquence des manigances du duc de Compans-Maillepré.

celles qu'évoquent les surhommes de nos mystères urbains. Comme un flâneur, la jeune femme explore la cité parisienne dont elle connaît tous les recoins et survit en dansant dans la rue habillée en bohémienne⁴⁸, comme la célèbre Esmeralda de *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo. Elle travaille pour un homme d'affaires louche qui lui fait suivre ses clients, ce qui en fait presque un détective amateur. De plus, lorsqu'elle forme son association criminelle, elle recueille et utilise diverses informations pour connaître les projets du vieux duc. Sa démarche, qui est celle d'un enquêteur qui reconstruit le plan d'un criminel, rappelle aussi celle de l'écrivain qui crée l'histoire des personnages et les fait évoluer dans son œuvre. C'est dire que l'utilisation des procédés d'accentuation dans *Les Amours de Paris* nous permet de conclure que Carmen constitue bel et bien un surhomme tout à fait comparable à ceux de nos mystères urbains. Cependant, contrairement à ceux-ci, elle joue également un autre rôle.

En effet, Carmen est aussi une femme séductrice et, plus précisément, une aventurière. Nous avons déjà évoqué sa chevelure noire; il n'est pas inutile de rappeler que celle-ci ne signale pas que le surhomme et qu'elle est très souvent une caractéristique importante de la femme qui use de son pouvoir de séduction pour dominer les hommes. Carmen est aussi associée à l'aventurière par son regard, décrit comme « un éclair brûlant, un dard aigu et sournois, une flamme orgueilleuse couvant sous [d]es sourcils froncés par une implacable volonté⁴⁹ ». Ses yeux laissent voir qu'elle est « toute la fille d'Ève avec ses victorieuses séductions et ses incompréhensibles faiblesses⁵⁰ ». Son regard peut dominer ou envoûter, comme le constate une de ses victimes : « Il y a dans vos yeux une flamme qui brûle et rend insensé⁵¹ ». Carmen a une prédilection pour le stylet⁵² et cache un passé mystérieux⁵³, deux autres traits typiques de l'aventurière. Sa quête peut être pensée comme l'ascension sociale que convoite la femme séductrice parce que, pour la

48. *Ibid.*, t. V, p. 114.

49. *Ibid.*, t. I, p. 56.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*, t. I, p. 202.

52. *Ibid.*, t. I, p. 231 et t. IV, p. 308.

53. *Ibid.*, t. III, pp. 37-39.

réaliser, elle décime une famille. Le narrateur fait de l'aventurière et de ses attributs une arme de Carmen puisque celle-ci joue le rôle de la femme séductrice pour parvenir à ses fins.

Pour singulariser Carmen, Paul Féval a donc, comme pour ses criminels exotiques et civilisés, fusionné deux types. Il est vrai que la séductrice joue ici un rôle plus important que dans n'importe lequel de nos mystères urbains et qu'elle annonce de ce fait sa place dans la littérature fin-de-siècle. Cependant, c'est bien à titre de surhomme que Carmen constitue la pierre angulaire du roman. De plus, malgré quelques épigones (pensons à la courtisane repentie Baccarat qui s'impose comme un surhomme suffisamment puissant pour combattre les machinations de Rocambole⁵⁴), Carmen ne marque pas l'émergence d'un courant présentant des héroïnes fortes, dominant les hommes et défiant les lois pour le bien commun. En effet, la fusion des types de criminels que réalise *Les Amours de Paris* représente une tentative qui, à notre connaissance, est restée singulière dans la production romanesque de la monarchie de Juillet. L'exercice n'en demeure pas moins intéressant. On peut résumer la distribution du personnel criminel romanesque que propose le narrateur de la façon suivante : tandis que les criminels exotiques et civilisés sont rapprochés les uns des autres par leur mobilité sociale, par leur penchant pour le vol et par la bassesse de leur caractère, le surhomme et la femme séductrice le sont par leur énergie exceptionnelle, par leur soif d'élévation et par le pouvoir qu'ils exercent sur les autres personnages. Ces ressemblances importantes entre certains de nos types de personnages apportent un éclairage nouveau sur les dynamiques qui existent entre ceux-ci dans nos mystères urbains. Elles renforcent le partage que nous avons proposé entre, d'une part, les criminels exotiques et civilisés qui sont produits par leur époque et, d'autre part, la femme criminelle et le surhomme que la société ne peut assimiler (ce qui explique leur inévitable expulsion finale).

54. Voir par exemple *Le Club des Valets de cœur* de Ponson du Terrail (*La Patrie*, 30 janvier 1858 - 5 juin 1858).

Même si le narrateur des *Amours de Paris* complexifie, en les fusionnant, les types que nous avons dégagés dans l'étude de nos mystères urbains, il ne modifie pas radicalement ceux-ci. Ce roman de Féval montre ainsi que la façon d'organiser la criminalité urbaine qu'emploient invariablement nos romans est une approche féconde que nous rencontrerons ailleurs. Les autres relectures que nous examinerons ne remanient pas d'une façon si importante la distribution du personnel criminel romanesque. Elles s'attachent plutôt à explorer et à varier les rôles du narrateur qui caractérisent la poétique du mystère urbain.

L'imitation caricaturale et la parodie

Nous nous pencherons ici sur la précarité de l'équilibre que suppose la scénographie narrative de nos romans en étudiant différents exemples dans lesquels la mise en scène d'un narrateur « conteur » sensible aux clichés qu'il emploie correspond à un effacement du narrateur « vulgarisateur ». Ce déséquilibre surgit le plus souvent au sein d'œuvres qui parodient nos mystères urbains.

Quelques précisions terminologiques s'imposent toutefois. Selon Linda Hutcheon, « un texte parodique est l'articulation d'une synthèse, d'une incorporation d'un texte parodié (d'arrière-plan) dans un texte parodiant, d'un enchâssement du vieux dans le neuf⁵⁵ ». Cette définition s'inscrit parfaitement dans nos préoccupations : elle met en évidence l'importance du *déjà-dit* comme « arrière-plan » dans la parodie. Il s'avère néanmoins essentiel de la compléter au moyen d'une distinction fondamentale que propose Daniel Sangsue. Celui-ci, après avoir décrit la pratique parodique comme « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier⁵⁶ », explique que

55. Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie », *Poétique*, n° 46, avril 1981, p. 143.

56. Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, Corti, « Les Essais », 2007, p. 104. La première partie de cet ouvrage « est une version actualisée et augmentée » d'un précédent essai (*La Parodie*, Paris, Hachette « Contours littéraires », 1994, pp. 73-74). Lorsque les textes concordent, nous indiquons les deux références en commençant par l'édition la plus récente.

[c'] est donc abusivement que le terme de parodie est appliqué [...] à des textes qui ont pour cibles une école, une manière ou un genre. On devrait plutôt parler à leur propos d'imitation caricaturale ou de pastiche satirique⁵⁷.

Nous utiliserons la formule « imitation caricaturale » pour désigner le détournement des codes des mystères urbains. Cette pratique, comme la parodie, requiert toutefois d'être reconnue comme telle par le lecteur⁵⁸; nous serons donc attentif aux signaux qu'utilisent les œuvres pour indiquer leur registre parodique.

Soulignons en premier lieu que les « imitations caricaturales » du genre des mystères urbains se révèlent pour nous beaucoup plus instructives que leurs parodies. Cette situation s'explique en premier lieu parce que seul *Les Mystères de Paris* a vraiment fait l'objet de parodies, notamment *Paris dévoilé ou Les mystères Sus*⁵⁹. En conséquence, ce sont les caractéristiques du roman qui sont visées et non les codes des mystères urbains. Ces parodies relèvent surtout du domaine théâtral : prenons quelques instants pour examiner l'exemple des *Mystères de Passy*, dont la première représentation a eu lieu le 5 mars 1844 au théâtre des Folies-Dramatiques. Il s'agit d'une « parodie-vaudeville en onze tableaux » qui met en scène un dentiste obnubilé par la lecture des *Mystères de Paris*⁶⁰. Celui-ci se lance donc sur les « traces de Rodolphe, afin de retenir la vertu qui penche vers le crime⁶¹ ». Il est entouré de personnages qui sont de grossières caricatures de ceux du roman de Sue (la Goualeuse devient la Gouailleuse et Pipelet est renommé Criquelet). La pièce se construit sur le motif de la lecture naïve, si présent dans le vaudeville de l'époque, nous l'avons vu. Elle reprend sommairement quelques personnages des *Mystères de*

57. *Ibid.*, p. 94 ; ou *La Parodie, op. cit.*, p. 65.

58. *Ibid.*, p. 12. Linda Hutcheon insiste également sur ce point (*loc. cit.*, p. 151).

59. René Guise, « Les illustrations des *Mystères de Paris* », *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 17 (« 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* »), 1992, p. 175. René Guise la décrit comme une « parodie inachevée et sans grand intérêt [publiée] dans le *Musée Philipon* (numéros 25, 30, 34, 41 et 46) ».

60. La première scène montre un domestique qui range une chambre et s'exclame : « *Les Mystères de Paris ! première édition !* (Il prend une gravure.) Gravure des *Mystères de Paris !...* (Regardant une liasse de journaux.) Feuilletons des *Mystères de Paris !* Partout la même chose ! dans le cabinet et sur le lit ! je crois que M. Pandolphe, mon maître, a mis des mystères jusque dans ses bottes ! Il a la tête tournée, les idées bouleversées par ce roman » (Edmond Rochefort et Armand Dartois, *Les Mystères de Passy*, parodie-vaudeville en onze tableaux, cinq actes avec prologue et épilogue, Paris, Tresse, 1844, p. 1).

61. *Ibid.*, p. 4.

Paris pour les plaquer sur une intrigue convenue. Le contrat de lecture n'a donc rien à voir avec celui du mystère urbain. Le spectateur ne trouve dans *Les Mystères de Passy* aucune volonté de proposer un panorama de la criminalité urbaine (il ne rencontre que des criminels exotiques caricaturaux). De plus, toute vocation mathésique est absente de la pièce et les clichés sont intégrés – sans faire l'objet d'aucune distanciation – au sous-genre théâtral convenu de la « parodie-vaudeville », ce qui fait disparaître les codes du roman de Sue pour n'en conserver qu'une schématisation de l'intrigue principale et les traits, exagérés, de certains personnages. *Les Mystères de Passy* et les parodies similaires ne présentent donc pas de véritable intérêt pour nous parce qu'elles ne portent pas sur les éléments qui fondent le genre des mystères urbains. Les exemples d'« imitation caricaturale » que nous allons observer s'avèrent bien plus riches parce que, parfois d'une manière qui peut être ironique, ils proposent une scénographie narrative qui n'est pas totalement étrangère à celle de nos mystères urbains. Certaines de ces œuvres choisissent d'afficher ouvertement leur ton parodique tandis que d'autres s'efforcent de maintenir l'ambiguïté entre lecture naïve et lecture distanciée.

Un ton explicite

Les Mystères de Montréal : roman de mœurs (1879-1881) d'Hector Berthelot (1842-1895) se présente comme une « imitation caricaturale » en ce qu'il paraît dans un journal à vocation humoristique, le *Vrai Canard*⁶². L'auteur était d'abord un journaliste et un caricaturiste qui s'est surtout fait connaître pour sa plume vitriolique et son personnage du père Ladébauche que le lecteur rencontre dans

62. Le *Vrai Canard*, fondé par Hector Berthelot, fait paraître *Les Mystères de Montréal* en deux parties (du 20 décembre 1879 au 31 juillet 1880 et du 13 novembre 1880 au 5 mars 1881). L'œuvre est publiée en volume en 1898 (Montréal, A.-P. Pigeon). Auguste Fortier a aussi fait paraître des *Mystères de Montréal* en 1893 (Montréal, Cie d'imprimerie Desaulniers imprimeurs-éditeurs); toutefois, ce roman n'est pas fondamentalement urbain et présente d'abord des aventures qui se déroulent dans la campagne québécoise. Gilles Marcotte mentionne également *Les Mystères de Montréal* d'Émile Chevalier, paru dans *Le Moniteur canadien* du 4 janvier au 20 septembre 1855 et les « *Mysteries of Montreal*, publiés en 1881 sous la signature de Charlotte Führer » (« *Mystères de Montréal : la ville dans le roman populaire au XIX^e siècle* », dans Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Saint-Laurent, Fides, 1992, pp. 112-113).

différentes chroniques des journaux de Berthelot⁶³. La « signature [du père Ladébauche] para[ît] d'abord dans une "Correspondance parisienne" du *Canard* – le premier journal de Berthelot – le 28 juin 1878⁶⁴ ». Henriette Tassé compare le personnage au Joseph Prudhomme d'Henry Monnier⁶⁵. Berthelot a aussi fondé plusieurs journaux comiques⁶⁶. L'identité de l'auteur et les caractéristiques du support de publication annoncent donc au lecteur un ton parodique.

À première vue, la trame narrative des *Mystères de Montréal* se révèle proche de celles de nos mystères urbains. Le roman se construit autour de la lutte entre Bénoni, un honnête ouvrier, et Cléophas, un homme sans scrupules qui cherche à se venger d'avoir été repoussé par Ursule, l'amante de Bénoni. L'affrontement prend la forme d'aventures qui sont autant de clichés topiques de la littérature feuilletonesque : emprisonnement du héros après un duel truqué, complot autour d'un enfant aux origines mystérieuses, quête d'un héritage considérable, empoisonnement, etc. On le voit, ces péripéties ne dissoneraient dans aucun de nos mystères urbains. Cependant, comme le souligne Micheline Cambron, *Les Mystères de Montréal* ne rappelle en fait que « très vaguement le roman de Sue⁶⁷ ». La différence qui sépare ces œuvres demande à être précisée. Elle provient sans doute en partie du décalage (culturel, démographique, etc.) qui existe entre la ville de Montréal de 1879 et Paris ou Londres quelques décennies auparavant. Cependant, ce qui nous importe davantage est le ton qu'emploie le narrateur du roman de Berthelot.

63. Micheline Cambron, « Les histoires de Ladébauche. Figures du journal, figures de la nation », dans Marie-Ève Thériault et Alain Vaillant (dir.), *Presses, nations et mondialisation au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 246.

64. *Ibid.*, p. 240.

65. Henriette Tassé, *La Vie humoristique d'Hector Berthelot*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1934, p. 65.

66. *Ibid.*, pp. 54-65.

67. Micheline Cambron, « Humour et politique dans la presse québécoise du XIX^e siècle. Des formes journalistiques comme source d'humour », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 13, n° 2, hiver 2005, p. 41.

La dimension parodique des *Mystères de Montréal* provient en effet de la distanciation ironique du narrateur, qui est en fait, selon Micheline Cambron, le père Ladébauche⁶⁸. Celui-ci – qui n'est pas identifié dans l'édition en volume – décrit de façon humoristique les pires épreuves et les plus beaux moments de la vie de ses personnages. Il présente par exemple les réflexions de Cléophas qui veut s'enlever la vie : « Il se remémora plusieurs scènes de suicides qu'il avait vues dans les romans de Trançon du Poitrail, d'Eugène Sue et d'Alexandre Dumas⁶⁹ ». Le narrateur énumère les obstacles, qu'il qualifie d'« anicroche⁷⁰ », que rencontre Cléophas : celui-ci ne peut ni s'asphyxier, parce que son logement laisse entrer de « nombreux courants d'air⁷¹ », ni se pendre, n'ayant à sa disposition que « [l]a corde à linge de Madame Blanchard [...] trop vieille et trop pourrie⁷² », ni se « flamber la cervelle d'un coup d'arme à feu⁷³ » parce qu'il a « prêté [son revolver] à un conducteur irlandais orangiste qui s'exerçait au tir en attendant le 12 juillet⁷⁴ ». Cléophas opte donc pour une « bouteille fatale⁷⁵ », qui contient en fait du whisky, et s'endort. La rapidité et le ton badin de la narration évacuent toute dimension dramatique.

Ce phénomène n'est pas propre aux adversaires du héros. Ainsi, Ursule échappe à une blessure par balle « grâce à cinq ou six copies du *Nord* et du *Nouveau Monde* [qu'elle] avait placé sous sa jupe afin de produire une apparence *swell* dans son arrière-train⁷⁶ ». De même, lorsque Bénoni retrouve Ursule à sa sortie de prison, il « lui appliqu[e] sur la joue un bec des plus sonores [et ils décident de] machouiller de la bonne gomme⁷⁷ » :

68. Micheline Cambron, « Les histoires de Ladébauche. Figures du journal, figures de la nation », *loc. cit.*, p. 246.

69. Hector Berthelot, *op. cit.*, p. 11. Aucune indication n'explique que seul le nom de Ponson du Terrail fasse l'objet d'un jeu de mots.

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*

72. *Ibid.*

73. *Ibid.*, p. 12.

74. *Ibid.*

75. *Ibid.*

76. *Ibid.*, p. 60.

77. *Ibid.*, p. 58.

Les deux têtes se rapprochèrent. Les yeux des deux amants brillèrent du feu de la volupté. Vous allez croire qu'ils se sont embrassés. Pas du tout. Les bouches des deux amoureux se touchèrent, mais ce fut pour échanger de [*sic*] gomme⁷⁸.

S'adressant au lecteur virtuel, le narrateur atteste la chasteté de la relation après avoir souligné « le feu de la volupté » dans les yeux des « deux amants⁷⁹ ». Le comportement des personnages n'a rien des épanchements romantiques que laisse attendre la voix narrative.

La dimension parodique des *Mystères de Montréal* apparaît d'abord dans la langue du narrateur qui s'amuse à combiner les niveaux de langage soutenu et populaire en mélangeant, comme l'a montré Micheline Cambron, « anglicismes, archaïsmes, tournures précieuses ou savantes, déformations plaisantes⁸⁰ ». Tout en multipliant les expressions familières⁸¹, le narrateur les fait coexister avec des formules élégantes : « Il fit semblant d'être accablé par le sommeil et de cogner des clous⁸² », « Il s'agissait de le circonvenir. Pour cela la première chose qu'il fit, fut de tirer les vers du nez de sa servante⁸³ ». Nous retrouvons des contrastes analogues dans différents jeux onomastiques; par exemple les trois enfants de la famille Vadeboncœur se prénomment Ursule, Cunégonde et Ti-Pite⁸⁴. La dimension parodique du roman – et sa portée humoristique – provient donc, comme le suggère Paul Aron, de « la transposition rapide du modèle français dans un langage vernaculaire dépourvu d'ambition esthétique⁸⁵ ». Tout en proposant une langue sans doute proche de celle de ses premiers lecteurs, Berthelot crée un décalage entre *Les Mystères de Montréal* et les mystères urbains. Il décrit des péripéties qui ne

78. *Ibid.*, p. 59.

79. *Ibid.* Le narrateur ajoute plus loin que les deux amants ont aussi les yeux « humides de volupté » (*ibid.*).

80. Micheline Cambron, « Les histoires de Ladébauche. Figures du journal, figures de la nation », *loc. cit.*, p. 251.

81. Par exemple, « Une heure plus tard Ti-Pite entra dans la maison paternelle tout beurré de sang » (Hector Berthelot, *op. cit.*, p. 8). Voir aussi le titre du chapitre V : « Où l'on n'apprend [*sic*] de belles sur le compte de Cléophas » (*ibid.*, p. 13).

82. *Ibid.*, p. 3.

83. *Ibid.*, p. 54.

84. *Ibid.*, p. 6.

85. Paul Aron, « Un siècle d'*À la manière de...*, en Suisse romande et au Québec (1820-1920) », dans Martin Doré et Doris Jakubec (dir.), *Deux littératures francophones en dialogue. Du Québec et de la Suisse romande*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 260.

dissoneraient pas nécessairement dans ceux-ci mais toujours en employant un ton léger et nonchalant qui met en évidence le caractère figé de leur construction.

Le narrateur des *Mystères de Montréal*, on le devine, ne se pose pas en « vulgarisateur » dispensant un savoir sérieux et, lorsqu'il peut être associé à un « conteur », son ironie est toujours explicite. Du point de vue du genre des mystères urbains, le roman de Berthelot peut être traité comme une caricature : les personnages sont hâtivement dessinés, les péripéties s'enchaînent sans créer de véritables effets dramatiques, l'exploration de la ville reste à l'état de projet, le panorama de la criminalité urbaine n'est qu'esquissé. Toutefois, envisagé comme une « imitation caricaturale » de ce genre, et donc comme une entreprise ludique, *Les Mystères de Montréal* présente une relecture intéressante. Bien qu'elle demeure discrète, la forte codification de nos mystères urbains apparaît en négatif dans l'œuvre de Berthelot. Celle-ci illustre ainsi la ténuité de la démarcation qui sépare le genre que nous étudions de son « imitation caricaturale ».

Plutôt que d'offrir une œuvre qui se veut résolument caricaturale et comique, comme le fait Berthelot, certains écrivains proposent des romans qui se bâtissent précisément sur une ambivalence entre des péripéties dramatiques – sérieuses – et un ton souvent humoristique et ironique.

Un ton ambigu

Lorsqu'il rédige le cycle des *Habits noirs* (1863-1875)⁸⁶, Paul Féval propose une seconde relecture du genre du mystère urbain, sans reprendre la voie explorée dans *Les Amours de Paris*. Il élabore plutôt une « imitation caricaturale » qui exhibe les codes du genre. Pour s'en convaincre, il suffit d'examiner le roman qui a donné

86. Le cycle est composé des romans suivants : *Les Habits noirs* (1863), *Cœur d'acier* (1866), *L'Avaloir de sabres* (1867), *La Rue de Jérusalem* (1868), *L'Arme invisible ou le Secret des Habits noirs* (1869), *Les Compagnons du Trésor* (1872) et *La Bande Cadet* (1875).

son titre au cycle⁸⁷. Féval y reprend la distribution du personnel romanesque que nous avons dégagée de l'étude de nos mystères urbains sans chercher, cette fois, à en fusionner les types. Le lecteur rencontre une véritable armée de criminels exotiques qui rôdent dans les bas-fonds et les tapis-franc, et plusieurs criminels civilisés au statut respectable (notamment un banquier devenu baron, un médecin et un prêtre). Si le roman ne met pas en scène de femme séductrice, plusieurs personnages féminins sont intimement liés au crime⁸⁸. L'intrigue a pour pierre angulaire un surhomme, André Maynotte, qui cherche à se venger de l'association occulte des Habits Noirs qui l'a fait emprisonner injustement. Le roman propose un tableau de la criminalité urbaine et des péripéties qui ne dépareraient aucunement les œuvres de notre corpus. Il ne faut toutefois pas en conclure que *Les Habits noirs* aurait sa place dans celui-ci.

En effet, la scénographie narrative de ce roman – et celle du cycle entier – diffère sensiblement de celle que nous avons mise au jour dans nos mystères urbains. Le narrateur ne se pose pas comme un « vulgarisateur » : s'il offre un certain cadre sociohistorique à son intrigue, il ne se livre à aucune digression ayant pour but de dispenser un savoir⁸⁹. Le narrateur se met en scène exclusivement comme « conteur » et remplit de façon très explicite ses fonctions de régie et de communication en se mettant au premier plan de la narration⁹⁰. Son ton laisse néanmoins percevoir une ironie plus marquée que celle que nous avons rencontrée dans nos mystères urbains. En fait, comme le remarque Lise Queffélec, *Les Habits*

87. Il a été « publié en feuilleton dans *Le Constitutionnel* du 12 mars au 19 juillet 1863 » (Lise Queffélec, « *Les Habits noirs* de Paul Féval. Le roman au miroir », *Recherches et Travaux*, n° 43, 1992, p. 83, note 5).

88. La séductrice constitue cependant un type récurrent dans les autres romans du cycle.

89. Sauf peut-être lorsqu'il interrompt son récit pour retracer l'histoire de l'association des Habits Noirs (Paul Féval, *Les Habits noirs*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1987, t. I, pp. 238-242). Cependant, en vertu du rôle central de celle-ci, nous croyons qu'il ne s'agit pas véritablement d'une digression.

90. Le narrateur ouvre ainsi le chapitre XXII en s'adressant au lecteur : « Or, il est temps de vous parler des Habits Noirs. Nous avons mentionné déjà à plusieurs reprises l'Habit-Noir [le chef de l'association], ce mythe qui inquiéta diverses époques et dont la présence à Paris laissa des traces, surtout à dater des commencements de ce siècle. Nous en avons dit assez pour que les gens experts à déchiffrer les rébus et à deviner les charades puissent mettre cet illustre sobriquet sur un visage. Mais n'en avons-nous pas trop dit ? » (*ibid.*, t. I, p. 238).

noirs « accumule les dispositifs spéculaires⁹¹ »; lorsque le narrateur souligne la construction de son récit, il formule les attentes du lecteur et joue avec celles-ci de façon explicite. Il fait ainsi preuve d'une attitude plus distanciée que les narrateurs de nos mystères urbains face aux clichés topiques qu'il emploie. Examinons quelques exemples pour nous en persuader.

Après avoir résumé l'histoire des Habits Noirs, le narrateur propose une description du colonel Bozzo, chef de cette association. En voici un extrait :

Il était jeune, ce grand chef, on le disait : tout jeune et d'autant plus terrible. On disait encore que c'était presque un vieillard rompu à toutes les habiletés du crime. Le vrai, c'est qu'il avait trente-cinq ans, le front large et pâle, l'œil froid, mais si brûlant ! la barbe noire, la taille haute, la main blanche, le nez aquilin, le pied petit, les sourcils arqués et tranchés comme une incrustation d'ébène dans de l'ivoire⁹².

Nous retrouvons ici plusieurs des traits caractéristiques du surhomme que nous connaissons (la dernière phrase de la citation résume parfaitement le modèle du héros byronien). Cette description énonce ce qu'imaginent les personnages à propos du chef des Habits Noirs et met aussi en évidence les traits qu'attend le lecteur. Le narrateur laisse coexister dans sa description des hypothèses contradictoires et inconciliables (le chef est jeune et vieux). Ce mode de description construit sur la figure de l'épanorthose⁹³ apparaît dans le portrait physique du colonel mais aussi, de façon plus nette encore, dans sa biographie puisque le narrateur élimine successivement une série de scénarios que l'on peut croire attendus par un lecteur familier de la littérature romanesque et du mélodrame notamment :

Bâtard de grande maison, selon toute apparence : les erreurs de Mme la duchesse ont produit de superbes voleurs. Non pas cependant. C'était un fils du peuple, Gaulois de la tête aux pieds, vivante protestation de la misère : une figure riante et hardie, couronnée de cheveux blonds et bouclés. Joli homme, audacieux, galant, un peu brutal. [...]. Erreur : une face de bouledogue ! [P]oings carrés, nez fendu, longues oreilles, poil ras, dents de loup ! Il demeurerait dans une cave, quelque part. [...] Un prince à la cave, quelle extravagance ! Il était donc prince ? Il n'y a certes point de voleurs parmi les princes du palais, il y a beaucoup de

91. Lise Queffélec, *loc. cit.*, p. 83.

92. Paul Féval, *Les Habits noirs*, *op. cit.*, t. I, p. 241.

93. Cette figure consiste selon Bernard Dupriez à « [r]evenir sur ce qu'on dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait » (*Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1984 [1^{re} éd. : 1980], p. 189).

princes parmi les voleurs. Allons donc ! ce vieux monde ne produit plus !
Il venait en droite ligne d'Amérique⁹⁴.

Dans ce passage qui rend bien le ton employé dans la séquence narrative consacrée au chef des Habits noirs, le narrateur accumule des caractéristiques incompatibles (il affirme successivement que le chef est beau puis qu'il est laid, qu'il est noble puis qu'il est fils du peuple, qu'il vient du Vieux puis du Nouveau continent). En fait, la somme des informations fournies ne crée pas un véritable portrait du colonel Bozzo; elle ne fait qu'illustrer le mystère qui l'entoure. Le chef des Habits Noirs ne correspond que partiellement à un seul des clichés énumérés dans les deux passages que nous avons cités : il se révèle être un vieillard centenaire en apparence inoffensif.

Les pages que consacre Paul Féval à la description du colonel Bozzo visent en premier lieu à le différencier des autres personnages du roman et à le singulariser parmi les figures de voleurs qui abondent dans la culture de l'époque⁹⁵. Cependant, le récit, avec ce long détour qui énumère ce que le colonel n'est pas, sert aussi à créer un effet d'attente puisque le vrai visage du personnage n'est décrit que cinq chapitres plus loin⁹⁶. Ce recensement de clichés prévisibles déplace l'attention du lecteur de l'intrigue à la narration elle-même, plus précisément à la construction de la figure connue du chef de l'association criminelle. En quelque sorte, le narrateur expose les différents types auxquels il aurait pu avoir recours pour élaborer ce personnage et, en les rejetant si promptement, il met en évidence leur caractère figé. Le récit suscite une lecture distanciée et même ironique, si l'on se fie au ton amusé et presque déclamatoire du narrateur, qui multiplie les points d'exclamation. Une complicité est ainsi produite avec le lecteur : en refusant ces clichés, le narrateur semble dire qu'ils sont « trop » connus pour être employés dans le roman, que le lecteur est trop compétent pour s'y laisser prendre. Il laisse ainsi entendre qu'il se montre original en faisant du chef de l'association des Habits noirs non un

94. Paul Féval, *Les Habits noirs*, op. cit., t. I, pp. 241-242.

95. Le narrateur insiste sur le fait que le chef des Habits Noirs « tromperait Vidocq » parce qu'il lui est supérieur (*ibid.*, t. I, p. 242).

96. *Ibid.*, t. I, pp. 269-270.

personnage conforme à l'un des scénarios convenus qu'il a lui-même énumérés mais un être machiavélique qui n'est ni séduisant ni menaçant. Il s'agit d'un jeu qui, pour explicite qu'il se veuille, consiste néanmoins toujours à surprendre le lecteur en orientant la lecture.

Nous observons le même phénomène à propos du personnage prénommé Michel que le narrateur décrit comme le « héros⁹⁷ », mais qui ne l'est qu'en raison de la qualification différentielle et de la prédésignation différentielle dont il fait l'objet. Le narrateur n'exploite aucun autre procédé d'accentuation et, comme le souligne Lise Queffélec, « Michel ne peut être le héros d'un roman d'aventures, dont l'axe est la vengeance et la fonction principale du héros celle de justicier et de redresseurs de torts (et non de victime)⁹⁸ ». Ce déséquilibre apparaît de façon d'autant plus nette que Michel est inévitablement comparé à son père, André, qui, en tant que surhomme du roman, fait l'objet d'une accentuation plus développée. Le narrateur s'amuse avec le lecteur en proposant un héros qui ne joue qu'un rôle mineur dans les intrigues. Il l'introduit d'ailleurs tardivement (dans le dixième chapitre de la seconde partie), alors que les péripéties sont déjà bien en marche :

Il est plus que temps. Il faut un héros. Tout drame, tout conte, tout poème, a besoin de cet être privilégié autour duquel l'action livre bataille. Il est jeune, beau, mystérieux; il est le point de mire de toutes les haines et de tous les amours. Sans lui, l'œuvre est un corps sans âme. Il est temps, plus que temps. On croirait que nous n'avons pas de héros⁹⁹.

Le ton du narrateur fait de l'apparition de ce « héros » moins une nécessité que la conséquence d'un respect machinal des codes romanesques. Michel est ainsi constamment décrit selon des clichés littéraires. Par exemple, il ne connaît pas ses parents et en conclut qu'il a une origine noble¹⁰⁰, situation que l'on rencontre beaucoup plus souvent dans l'univers fictionnel que dans le monde du lecteur. De même, le narrateur souligne qu'un des premiers souvenirs de Michel est celui d'un « homme noir avec le manteau, le fameux manteau qui cache les enfants qu'on

97. *Ibid.*, t. I, p. 171.

98. Lise Queffélec, *loc. cit.*, p. 93.

99. Paul Féval, *Les Habits noirs*, *op. cit.*, t. I, p. 171.

100. *Ibid.*, t. I, p. 172.

enlève¹⁰¹ ». L'emploi d'un article défini (le « manteau ») souligne que ce trait constitue un cliché; le narrateur se montre conscient d'employer un procédé convenu. Il cherche à créer une complicité avec son lecteur en instaurant une lecture distanciée.

Ces exemples illustrent le traitement narratif réservé à Michel : le narrateur insiste moins sur sa caractérisation comme personnage que sur le fait qu'il remplit le rôle du « héros de roman ». Il le décrit sur un ton amusé et inscrit ses traits et ses gestes dans un romanesque convenu : Michel, tant par son portrait que par son programme narratif, est présenté comme une collection de clichés topiques. Cette dimension autoréflexive, fondamentale dans *Les Habits noirs*, n'est pas toujours exclusivement le fait des affirmations du narrateur.

En effet, il est fréquent que les discours des personnages soient dotés d'une valeur spéculaire en ce qu'ils formulent les clichés que le roman de Féval exploite. Cependant, le narrateur ne fait pas de ces locuteurs des observateurs sérieux, il souligne plutôt la naïveté ou la vacuité de leur discours. Par exemple, c'est un « monsieur beau parleur¹⁰² » qui décrit Paris comme une « forêt » et comme « le rendez-vous de tous les malfaiteurs expulsés de[s] campagnes¹⁰³ ». Pourtant, l'association entre la cité et les contrées sauvages notamment décrites par Cooper, est abondamment exploitée par le récit¹⁰⁴. Le narrateur affiche en toute transparence le caractère convenu et ludique de sa narration pour permettre au lecteur de l'apprécier.

Ce phénomène apparaît dans une mise en abyme parfaitement explicite dont il n'est pas inutile de rappeler la construction pour en apprécier la specularité. Deux jeunes hommes de lettres travaillent avec acharnement à l'élaboration d'une pièce

101. *Ibid.*

102. *Ibid.*, t. I, p. 157.

103. *Ibid.*, t. I, p. 159.

104. *Ibid.*, t. I, p. 214.

intitulée « Les Habits noirs ». Ils en conçoivent le plan et une liste des personnages dans un tableau qui est reproduit pour le lecteur¹⁰⁵. Celui-ci reconnaît l'intrigue des *Habits noirs* dont il se voit ainsi offrir un résumé. Après avoir fourni aux deux dramaturges une « brochure [...] intitulée [...] *Procès curieux, André Maynotte ou le perfide brassard. Vol de la caisse Bancelle*¹⁰⁶ », qui raconte le procès qui occupe la première partie des *Habits noirs*, le surhomme se présente à eux et, caché sous un déguisement, leur raconte l'intrigue du roman qu'ils doivent reprendre pour leur pièce. Ils refont ainsi leur tableau en associant à chaque rôle du drame le nom d'un personnage du roman¹⁰⁷. Lise Queffélec a étudié en profondeur ce dispositif spéculaire et en conclut que, en connotant le roman, puisque « le mélodrame [est] décrié et présenté comme un genre faux et corrupteur dans [Les] *Habits Noirs*¹⁰⁸ », la mise en abyme « réfléchit non seulement l'énoncé, mais l'énonciation¹⁰⁹ ». Elle exhibe le caractère mécanique des *Habits noirs* et l'usage distancié que fait le narrateur des procédés convenus qu'il multiplie.

Résumant le détournement auquel se livre Féval, Ellen Constans décrit *Les Habits noirs* comme « un festival du romanesque criminel [dans lequel l'auteur] subvertit les conventions et les tons du genre [...], inventant une sorte de cocktail fantastique et explosif, un carnaval du crime¹¹⁰ ». Le registre parodique que nous rencontrons dans ce roman – et dans le cycle en entier – n'atteint pas aux dimensions loufoques que l'on rencontre, par exemple, dans un autre ouvrage écrit par Paul Féval durant la décennie 1860, *La Fabrique de crimes*¹¹¹, dans lequel le narrateur annonce d'entrée de jeu que, « [e]n moyenne, chaque chapitre contiendra

105. *Ibid.*, t. I, p. 203.

106. *Ibid.*, t. I, p. 208.

107. *Ibid.*, t. I, p. 236.

108. Lise Queffélec, *loc. cit.*, p. 91.

109. *Ibid.*, p. 96.

110. Ellen Constans, « Crimes pour rire et à lire : *Les Habits noirs* de Paul Féval », dans Ellen Constans et Jean-Claude Vareille (dir.), *Crime et Châtiment dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle*, actes du colloque international de mai 1992 à Limoges, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1994, p. 288.

111. Jean-Pierre Galvan précise que ce roman, publié dans « *Le Grand journal / Paris Magazine*, du 2 au 16 décembre 1866 » a été « remanié par Paul Féval fils » (*Paul Féval : parcours d'une œuvre*, Amiens et Paris, Encrage et Les Belles lettres, « Références », 2000, p. 138).

soixante-treize assassinats, exécutés avec soin¹¹² ». Le narrateur des *Habits noirs* use d'un ton ironique plus discret qui n'interdit pas une lecture naïve. L'ambiguïté est donc ici poussée à un degré plus élevé que dans nos mystères urbains.

Les Habits noirs illustre que les caractéristiques même du genre que nous étudions sont propices à la coexistence de l'ironie et du sérieux dans le discours narratorial sans que ces registres s'excluent. Nous l'avons vu, le narrateur du roman de Féval s'efforce plus particulièrement de tirer profit de cette ambiguïté, spécialement lorsqu'il s'adresse au lecteur en remplissant son rôle de « conteur¹¹³ ». Ce faisant, il repousse son rôle de « vulgarisateur¹¹⁴ » à l'arrière-plan. Ce phénomène consistant à valoriser un rôle au détriment de l'autre n'est toutefois pas inéluctable : dans *Les Nouveaux Mystères de Paris*, le discours narratorial se veut tout aussi « vulgarisateur » que « conteur ».

La réactualisation

Poète surréaliste et chansonnier, Léo Malet (1909-1996) s'est lancé dans l'écriture de récits policiers au cours de la décennie 1940 pour des raisons financières¹¹⁵. Il connaît un certain succès dans ce genre romanesque et, en 1954, décide de tirer profit des vastes possibilités du décor parisien. Pour ce faire, il intègre les aventures de son détective privé le plus célèbre, Nestor Burma (qui est déjà apparu dans deux nouvelles et neuf romans¹¹⁶), à une exploration systématique de la grande ville : *Les Nouveaux Mystères de Paris*¹¹⁷. Malet veut consacrer un roman policier à chacun des vingt arrondissements de la capitale. Il souhaite ancrer

112. Paul Féval, *La Fabrique de crimes*, La Tour-d'Aigues, L'Aube, 2006, p. 6.

113. Lise Queffélec, *op. cit.*, p. 355.

114. *Ibid.*

115. Alfu, *Léo Malet : parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, « Références », 1998, p. 17.

116. Pour une liste détaillée de ces œuvres, voir *ibid.*, pp. 100-125.

117. C'est toutefois Maurice Renault qui a l'idée du titre de la série (Francis Lacassin, *Sous le masque de Léo Malet : Nestor Burma*, Amiens, Encrage, « Portraits », 1991, p. 43). Alfu précise que ce « titre [a]vait auparavant [été] utilisé [par] Georges Simenon pour une série d'articles; chose que Malet et Renault devaient ignorer » (Alfu, *op. cit.*, p. 28).

profondément l'intrigue de ces récits autonomes dans l'atmosphère caractéristique de différents quartiers de façon à faire ressortir la spécificité de chacun d'eux tout en offrant un tableau global de la cité parisienne. En effet, chacun des romans du cycle de Léo Malet propose une thématique liée à son décor. Par exemple, dans *Fièvre au Marais*, Burma décrit ainsi son investigation : « Une histoire... historique. C'est l'arrondissement qui veut ça¹¹⁸ ». Dans le premier arrondissement (« Le Louvre »), l'enquête du détective est placée sous le signe d'un vol de tableau au Louvre, dans le second (« La Bourse ») sous celui des grandes entreprises, etc. Alfu décrit Malet comme le « mémorialiste du Paris des années 40-50¹¹⁹ ». En cela, ce romancier reprend à son compte le projet de nos mystères urbains et fait du dévoilement de la ville une facette essentielle des aventures de Burma et de leur scénographie narrative. La série est demeurée incomplète, Malet s'interrompant en 1959 après quinze romans¹²⁰. La récurrence du héros et de plusieurs personnages crée une réelle continuité et permet d'aborder *Les Nouveaux Mystères de Paris* comme un ensemble cohérent.

Des romans policiers

Il importe en premier lieu de nous pencher sur l'architecture narrative des *Nouveaux Mystères de Paris* afin de préciser en quoi elle se rapproche de celle de nos mystères urbains. La narration des romans de Malet repose invariablement sur la « structure progressive-régressive » typique du roman policier, c'est-à-dire, rappelons-le, que

118. Léo Malet, *Fièvre au Marais* dans *Les Nouveaux Mystères de Paris*, édition établie et présentée par Nadia Dhoukar, Paris, Laffont, « Bouquins », 2006, t. II, p. 439. Pour alléger les références, nous éviterons à l'avenir de répéter le nom de Léo Malet et ne donnerons que le titre de ses romans.

119. Alfu, *op. cit.*, p. 40.

120. Les arrondissements manquants sont « les VII^e, XI^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e. Soit, comme on peut le remarquer, l'essentiel de l'Est parisien et surtout le quartier emblématique de Montmartre et le grand quartier populaire de Belleville. [...] Indépendamment des problèmes qu'a rencontrés l'auteur, on peut penser que le projet était trop ambitieux pour un Parisien de la Rive gauche qui ne fréquente plus depuis longtemps l'autre moitié de la capitale » (Alfu, *op. cit.*, p. 29).

le héros, au fur et à mesure qu'il avance dans son œuvre de justicier (récit progressif), est amené à reconstituer l'histoire antérieure des autres personnages, histoire dont il ne possède au départ que quelques maillons (récit régressif)¹²¹.

Cependant, les aventures de Nestor Burma combinent plusieurs catégories de récits policiers. La trame demeure stable : le détective enquête sur un vol ou sur un meurtre¹²² en arpentant les rues d'un arrondissement pour recueillir des indices et affronter les criminels. Le lecteur n'apprend qu'à la fin du roman l'identité du coupable, après avoir suivi les pérégrinations, spatiales et intellectuelles, de Burma. Comme l'ont souligné, parmi plusieurs critiques, Jacques Dubois et Francis Lacassin¹²³, ces traits font des romans mettant en scène Nestor Burma des représentants du « hard-boiled », c'est-à-dire d'un « [g]enre dans lequel la violence prime sur l'énigme. Privés et gangsters en sont les principaux héros, le sexe et l'alcool, les moteurs¹²⁴ ». Ce genre policier très populaire aux États-Unis est caractérisé par un enquêteur qui doit user autant de son intelligence que de ses poings et qui possède, selon Jacques Dubois, « une vocation troublante de déclencheur de catastrophes¹²⁵ ». Nestor Burma correspond parfaitement à cette description. En effet, tandis que les cadavres s'accumulent autour de lui, il se bat à mains nues ou au pistolet¹²⁶ et reçoit au moins une fois dans chaque aventure un coup de matraque :

121. Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1975, p. 54; déjà cité dans la section « La prédésignation explicite : le flâneur, le détective et l'écrivain » de notre chapitre 6.

122. Alfu, *op. cit.*, p. 65.

123. Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 54 et Francis Lacassin, *op. cit.*, p. 22.

124. Jean Tulard, *Dictionnaire du roman policier*, Paris, Fayard, 2005, p. 331. Nous retenons la désignation « hard-boiled » en lieu et place de l'appellation « roman noir », qu'emploient certains critiques, par exemple Marc Lits (*Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, « Bibliothèque des Paralittératures », n° 4, 1999, p. 56) et Tzvetan Todorov (« Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 60). Notre choix vient, d'une part, de ce que la formule « roman noir » crée une confusion avec le roman gothique et terrifiant qu'elle peut aussi désigner (par exemple Marc Angenot, *op. cit.*, p. 14), ce que Tzvetan Todorov souligne d'ailleurs, sans toutefois résoudre la difficulté (*op. cit.*, p. 60). Alain-Michel Boyer, lui, choisit de se montrer plus précis et parle de « roman policier noir » (*La Paralittérature*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2 673, 1992, p. 92). D'autre part, il nous semble intéressant de profiter de la distinction qu'introduit Jacques Dubois entre le « roman d'investigation » et le « roman noir » qui « est le roman du crime et du criminel [et dans lequel] le lecteur est en proximité avec ce dernier, [...] en épouse le point de vue » (Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 54).

125. Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 179.

126. Voir par exemple *Des kilomètres de linéals* dans *op. cit.*, t. I, pp. 248-249 et p. 334.

Ça fait bing dans mon ciboulot. Je saluai cette sensation comme une vieille connaissance. Bon sang ! On allait l'oublier, celui-là. Le bon coup d'instrument contondant, le bon coup de matraque des familles qui attend toujours Nestor à un tournant de ses enquêtes. On allait l'oublier. Il était temps...¹²⁷

Alfu souligne que « cette violence est considérée par Burma comme nécessaire à son travail¹²⁸ ». D'ailleurs, celui-ci utilise une expression associée à la boxe pour décrire son activité de détective : il est celui qui « me[t] le mystère knock-out¹²⁹ ». *Les Nouveaux Mystères de Paris* ne sont cependant pas que des romans « hard-boiled ».

En effet, les aventures de Nestor Burma tiennent aussi beaucoup du « récit d'énigme » qui est, selon Chantal Massol,

une variété du genre policier, celle qui fut première dans son histoire [La formule] renvoie essentiellement au « roman-jeu », au « roman-problème », initié par les anglo-saxons, Conan Doyle en tête (Poe étant le grand ancêtre)¹³⁰.

Il est vrai que les romans de Malet ne sont pas construits sur la résolution d'un crime par un enquêteur dont l'action serait essentiellement cérébrale (on pense au Dupin d'Edgar Allan Poe ou à Miss Marple et à Hercule Poirot chez Agatha Christie). Cependant, Nestor Burma est caractérisé par son sens de l'observation et par ses déductions; il se montre toujours plus intelligent que ses adversaires et c'est grâce à ses capacités intellectuelles qu'il parvient finalement à lever le mystère. De plus, chacune de ses aventures se termine par « un exposé devant témoins, dans la parfaite tradition des grandes explications finales du roman policier d'énigme¹³¹ ». Le détective en profite pour réorganiser les indices disséminés au fil du récit et dévoiler le coupable qui a échappé à l'attention des autres personnages (et du lecteur ?).

127. *Ibid.*, t. I, p. 348. On trouve des passages analogues dans presque tous les romans : « Comprenez ça une bonne fois pour toutes : quand quelqu'un est derrière Burma, il y a toujours un mignonnet coup de matraque, manche de pioche, fer à repasser ou autre instrument contondant pour la calebasse à Nestor » (*Le Soleil naît derrière le Louvre*, dans *ibid.*, t. I, p. 98).

128. Alfu, *op. cit.*, p. 62.

129. *Corrida aux Champs-Élysées*, dans *op. cit.*, t. I, p. 589.

130. Chantal Massol, *Une poétique de l'énigme. Le récit herméneutique balzacien*, Paris, Droz, 2006, p. 33. Marc Lits, lui, compare le récit d'énigme au « « roman de pure détection » ou « roman de détection criminelle » » (*op. cit.*, p. 43).

131. Alfu, *op. cit.*, p. 52.

La rencontre du « hard-boiled » et du roman d'énigme s'avère une caractéristique fort significative pour notre étude. Jacques Dubois propose une autre catégorisation qui nous semble très pertinente – en ce qu'elle permet de réunir les traits du « hard-boiled » et du roman d'énigme – lorsqu'il énonce que les aventures de Nestor Burma relèvent du « roman d'investigation¹³² » qu'il décrit ainsi :

Crime et enquête semblent démarrer de concert sans véritable antériorité de l'un ou l'autre. Il en découle une certaine indistinction qui peut affecter les rôles du policier et du coupable et donc troubler la lecture. La vision du lecteur demeure liée à celle de l'enquêteur, sachant que ce dernier est tout autant engagé dans une lutte que dans une quête. Quant à ce retour au conflit et à la péripétie, on pourrait y voir une régression du genre vers son passé d'aventures¹³³.

Le programme narratif du héros des romans de Malet apparaît donc comparable à celui du surhomme des mystères urbains, d'autant que Burma « se bat pour le triomphe de la justice[, p]our le triomphe de sa conception de la justice¹³⁴ ». Ce constat nous conduit à nous pencher sur la distribution du personnel romanesque criminel dans *Les Nouveaux Mystères de Paris*.

Un panorama de la criminalité urbaine

Les clients de Nestor Burma sont généralement des individus respectables mais les enquêtes dont ils chargent le détective entraînent invariablement celui-ci dans les bas-fonds parisiens. Comme le souligne Francis Lacassin, il « plong[e] dans la rue au ras du pavé, dans l'univers des pas-un-ronds, des hôtels râpés et des bars populos¹³⁵ ». Il explore aussi, par exemple, le « Paris souterrain¹³⁶ » :

Nous atteignîmes le deuxième sous-sol, en dérapant deux ou trois fois sur les marches glissantes. Une porte à claire-voie, à la serrure rudimentaire forcée, béait sur une cave tout en longueur. L'éclairage était moche et parcimonieux, avec tout juste une ampoule sur le palier et une autre fixée à la voûte, ménageant des coins obscurs où les araignées devaient

132. Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 54.

133. *Ibid.*

134. Francis Lacassin, *op. cit.*, 22.

135. *Ibid.*

136. *Le Soleil naît derrière le Louvre*, dans *op. cit.*, t. I, p. 27.

pulluler. Des cageots, des billots, des emballages de toutes formes s'entassaient en pagaille¹³⁷.

Nestor Burma visite également des tripots, des bordels, des refuges pour les clochards des rives de la Seine, les abords du canal Saint-Martin, le réservoir d'eau potable souterrain de Montsouris¹³⁸. Ce faisant, il rencontre plusieurs criminels exotiques : des anarchistes, des voleurs d'œuvres d'art, des malfaiteurs de grande envergure, un réseau de cambrioleurs et un groupe qui enlève des jeunes femmes pour en faire des prostituées en Argentine¹³⁹. Le narrateur ne fait pas de ceux-ci des « sauvages » mais, comme dans nos romans, il insiste sur le mauvais goût et la saleté qui caractérisent leur habillement, de même que sur leur propension à abuser de l'alcool et à user de l'argot. Ces personnages correspondent ainsi tout à fait aux criminels des bas-fonds de nos mystères urbains.

Les Nouveaux Mystères de Paris présente aussi des malfaiteurs relevant de ce que nous avons appelé la criminalité civilisée : les enquêtes de Nestor Burma le conduisent systématiquement à suspecter des individus qui ont un statut respectable (des dirigeants de grandes entreprises, des policiers, des commerçants tranquilles, un avocat général¹⁴⁰). Dans *Le Soleil naît derrière le Louvre* (1954), le lecteur rencontre un vieil amateur d'art qui possède des châteaux¹⁴¹ et qui veut acheter des tableaux volés. S'il n'est pas explicitement présenté comme un aristocrate, il en a néanmoins les traits et rappelle les criminels aristocratiques de nos mystères urbains qui se croient au-dessus des lois et font exécuter leurs méfaits par d'autres¹⁴². Le recours que fait *Les Nouveaux Mystères de Paris* aux criminels exotiques et civilisés

137. *Ibid.*, t. I, p. 12.

138. Respectivement *Des kilomètres de linceuls*, dans *op. cit.*, t. I, p. 332, pp. 272-274, *Le Soleil naît derrière le Louvre*, dans *ibid.*, t. I, pp. 44-49, *M'as-tu vu en cadavre*, dans *ibid.*, t. I, p. 727 et *Les Rats de Montsouris*, dans *ibid.*, t. I, p. 701.

139. Respectivement *Des kilomètres de linceuls*, dans *ibid.*, t. I, pp. 333-334, *Le Soleil naît derrière le Louvre*, dans *ibid.*, t. I, pp. 22-24, *Des kilomètres de linceuls*, dans *ibid.*, t. I, p. 252, *Les Rats de Montsouris*, dans *ibid.*, t. I, pp. 708-709 et *M'as-tu vu en cadavre*, dans *ibid.*, t. I, p. 785.

140. Respectivement *Des kilomètres de linceuls*, dans *ibid.*, t. I, p. 345, p. 280, *Le Soleil naît derrière le Louvre*, dans *ibid.*, t. I, pp. 83-84, *Les Rats de Montsouris*, dans *ibid.*, t. I, pp. 708-709.

141. *Le Soleil naît derrière le Louvre*, dans *ibid.*, t. I, p. 21.

142. *Ibid.*, t. I, p. 34.

est donc similaire à celui que nous avons observé dans nos romans. La situation est cependant différente à propos de la femme criminelle.

Les personnages féminins liés au crime ont des rôles beaucoup moins diversifiés dans les aventures de Nestor Burma que dans nos mystères urbains. *Les Nouveaux Mystères de Paris* ont ainsi recours presque exclusivement à des jeunes filles persécutées, à des prostituées (non pas vertueuses mais au grand cœur¹⁴³) et à des femmes séductrices qui se révèlent fatales pour (presque) tous les hommes qui se laissent prendre à leurs filets¹⁴⁴. La concentration des types de femmes associées au crime provient, sans doute, de l'évolution des représentations des rôles sexuels et de ce que la domination masculine est moins forte au XX^e siècle qu'au siècle précédent. Cependant, elle est aussi imposée par la construction des récits policiers.

En effet, les types de criminels (exotique, civilisé, féminin) sont modalisés par la fonction que jouent les personnages du roman policier dans ce que Jacques Dubois nomme le « carré herméneutique¹⁴⁵ » qui consiste à identifier quatre rôles essentiels (la victime, le coupable, l'enquêteur, le suspect¹⁴⁶). À la différence de nos mystères urbains – pour lesquels le « carré herméneutique » perd sa pertinence puisqu'ils identifient d'entrée de jeu le coupable –, le récit policier cherche à créer la surprise en déjouant les attentes du lecteur et, de façon plus précise en « extra[yant] l'inédit de sa convention même et de la façon dont il la traite ou l'accommode¹⁴⁷ ». Il veut conduire le lecteur à élaborer un « carré herméneutique » erroné en le lançant sur de fausses pistes et en proposant comme coupable un personnage qui peut être exotique, civilisé ou féminin mais qui est, surtout, apparemment au-dessus de tout

143. Par exemple le personnage de Marion dans *Des kilomètres de linceuls*, dans *ibid.*, t. I, pp. 273-274 et pp. 298-299.

144. Par exemple Geneviève Levasseur dans *Le Soleil naît derrière le Louvre* : elle engage Nestor Burma pour la protéger bien qu'elle soit complice des criminels que celui-ci recherche. Elle use de sa beauté pour s'attacher les hommes. Elle compte trois amants dans le roman : le premier meurt de sa main et Nestor Burma, qui est son troisième amant, tue le second après avoir échappé de peu aux balles de celui-ci (*Le Soleil derrière le Louvre*, dans *ibid.*, t. I, p. 99 et pp. 112-113).

145. Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 91.

146. *Ibid.*, p. 94.

147. *Ibid.*, p. 105.

soupçon. En conséquence, son portrait est déterminé par son rôle dans le « carré herméneutique » et non selon son appartenance à un type criminel. Le narrateur des *Nouveaux Mystères de Paris* propose donc des descriptions qui n'ont pas la stabilité de celles de nos romans. Par exemple, un honnête commerçant peut cacher un redoutable meurtrier et une jeune fille persécutée se révéler une femme séductrice et funeste, comme Odette dans *Fièvre au Marais* (1955¹⁴⁸) ou Henriette dans *Les Rats de Montsouris* (1955). Il s'agit donc d'une différence majeure avec nos mystères urbains qui indiquent d'entrée de jeu au lecteur le type de chaque criminel. Dans *Les Nouveaux Mystères de Paris*, ce n'est qu'à la fin du roman, quand le lecteur a pris connaissance du bon « carré herméneutique », qu'il peut catégoriser avec certitude les personnages. Le seul rôle qui demeure toujours stable est celui de l'enquêteur.

Comme le surhomme de nos mystères urbains, Nestor Burma est différencié au sein du personnel romanesque des *Nouveaux Mystères de Paris*. Nous l'avons dit, sa fonctionnalité le distingue des autres personnages puisque son programme narratif constitue la colonne vertébrale du roman, ce qui lui confère une distribution et une autonomie différentielles marquées. Nestor Burma fait aussi l'objet d'une qualification différentielle : il se bat mieux que ses adversaires (qui, pour le vaincre, doivent être plus nombreux ou le surprendre) et se montre le plus intelligent de tous les personnages. S'il n'est pas mis en scène comme un être omniscient (ce qui retirerait tout suspense au roman), il est seul capable de débrouiller les multiples fausses pistes. De plus, sa prédésignation différentielle se révèle similaire à celle du surhomme de mystères urbains : détective, il est associé au flâneur en ce qu'il déambule dans les rues, parfois simplement pour réfléchir. Il tient aussi beaucoup de l'écrivain parce qu'il agit comme narrateur, ce qui affecte considérablement le commentaire explicite qu'il porte sur lui-même.

En effet, au lieu d'opter pour une narration hétéro-extradiégétique comme le font nos mystères urbains, Léo Malet présente un narrateur homo-intradiégétique qui

148. Le titre initial était *L'Ours et la culotte*.

raconte ses propres aventures. Cette caractéristique influe grandement sur la qualification différentielle : celle-ci provient moins du discours narratorial que des actions du détective et des répliques des autres personnages. De plus, Burma ne se désigne pas comme le héros mais propose un commentaire explicite qui consiste en plusieurs jugements sur lui-même; ceux-ci peuvent être très critiques ou fort louangeurs mais sont toujours formulés sur un ton railleur absent du portrait des surhommes que nous avons rencontrés dans nos mystères urbains.

Nestor Burma et son lecteur

Le détective multiplie les digressions, « non par manque d'habileté ou de savoir-faire, bien au contraire[, m]ais par goût pour le texte, pour l'expression littéraire¹⁴⁹ ». Il cultive un véritable art de la parenthèse et, si ses apartés comportent une bonne dose d'ironie (ni Burma ni Malet ne revendiquent une quelconque forme d'objectivité¹⁵⁰), ils ne sont pour autant ni impertinents ni dénués de sérieux. En fait, le détective se présente moins comme un professeur que comme un observateur livrant son savoir au gré de ses déambulations et de ses souvenirs. Par exemple, dans *Le Soleil naît derrière le Louvre*, il explique ses sentiments envers les prostituées qu'il interroge par l'effet qu'a sur lui le premier arrondissement de Paris :

Ça devait tenir au cafard sournois qui me taraudait depuis que je traînais dans ce quartier où il ne se passe jamais rien, qui ne vit que la nuit, et qui vit pourquoi, bon sang ? T. P. L. V. Tout pour le ventre. Dans une odeur de viandes mortes et de légumes arrachés à la terre. Et dans la journée, ce n'est pas mieux. Magasins pour classes laborieuses, sinon pour gens de maison. Ce n'est que vers la place du Palais-Royal que l'on commence à respirer un parfum moins sordide, mais la proximité du ministère des Finances flanque tout en l'air¹⁵¹.

149. Alfu, *op. cit.*, p. 79.

150. *Ibid.*, p. 43.

151. *Le Soleil naît derrière le Louvre*, dans *op. cit.*, t. I, p. 5. De tels commentaires sont récurrents : « Peut-être que le quartier déteignait sur lui » (*La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*, dans *ibid.*, t. II, p. 536).

Ces digressions abondent dans *Les Nouveaux Mystères de Paris*¹⁵²; Burma y étale son érudition, notamment historique. Par exemple, dans *Fièvre au Marais*, il profite des moments passés à attendre un suspect pour se livrer à la méditation suivante :

Et justement, devant moi, à l'angle des rues des Francs-Bourgeois et Vieille-du-Temple, se dressait un élancé alibi de pierre construit depuis des siècles. La Tour Barbette, sauf erreur, dernier vestige d'un hôtel ayant appartenu à Isabeau de Bavière... J'avais lu récemment un article là-dessus, je ne savais plus dans quel canard. C'est de là qu'un soir de 1407, le duc d'Orléans, frère du roi, sortait en faisant vinaigre, lorsqu'il fut assailli et congrument trucidé par les spadassins de Jean-sans-Peur¹⁵³.

Burma se pose en « vulgarisateur », il dispense un savoir sans user du ton pédagogique des narrateurs de mystères urbains¹⁵⁴. Ces digressions rappellent les apartés que nous avons étudiés dans les œuvres qui composent notre corpus même si elles semblent moins étrangères au récit parce qu'elles sont explicitement utilisées pour créer l'ambiance propre à chaque quartier.

Burma remplit les fonctions de régie et de communication d'une façon aussi explicite que les narrateurs de nos mystères urbains. Alfu souligne que Malet avait déjà employé une figure narratoriale associée au « conteur » car il avait eu à « se mettr[e] dans la peau du feuilletoniste, conteur typique du XIX^e siècle » pour des commandes éditoriales¹⁵⁵. S'il renonce, dans *Les Nouveaux Mystères de Paris*, à la narration à la troisième personne, Malet fait bien de son détective un « conteur » : « [L]es enquêtes de Nestor Burma, écrites à la première personne, sont en fait de longs monologues ou dialogues qui font progresser le héros en compagnie du lecteur¹⁵⁶ ». Cependant, le narrateur n'utilise pas de formules comme celles que nous avons rencontrées dans nos mystères urbains (« le lecteur se souvient » ou « le

152. Voir par exemple *Des kilomètres de linceuls*, dans *ibid.*, t. I, p. 276 et *Fièvre au Marais*, dans *ibid.*, t. II, pp. 413-414.

153. *Fièvre au Marais*, dans *ibid.*, t. II, p. 372. Nestor Burma résume l'assassinat de Louis d'Orléans qui eut lieu le 23 novembre 1407.

154. Après le passage que nous venons de citer, il ajoute : « J'ai le chic pour ne pas louper une affaire criminelle, moi, à ce que l'on peut constater. Même dans le passé, je tombe pile. Un don » (*ibid.*).

155. Alfu, *op. cit.*, p. 32.

156. *Ibid.*, p. 52.

lecteur a déjà deviné »). Pour fictionnaliser le lecteur des *Nouveaux Mystères de Paris* comme un interlocuteur, il utilise d'autres stratégies.

Nestor Burma multiplie les calembours et les jeux de mots : « [J]e ne le connaissais ni des lèvres ni des dents¹⁵⁷ », « Pour un vampire, il n'avait pas tellement saigné¹⁵⁸ », « Le baromètre était au beau. Moi aussi¹⁵⁹ ». Cette caractéristique du langage du personnage-narrateur vise à établir une connivence avec le lecteur qui reconnaît ces traits d'esprit. De plus, le narrateur fait preuve d'autodérision et se moque des codes du genre policier. Par exemple, dans *Fièvre au Marais*, Nestor Burma est à la recherche d'une jeune femme. Sur la rue, il la rencontre après avoir affirmé qu'« un tel hasard [la retrouver dans la rue], dont je venais de rejeter la possibilité, serait également trop beau pour un détective¹⁶⁰ ». Il utilise un cliché (la rencontre fortuite) mais désamorce les éventuelles réticences du lecteur en en remarquant lui-même le caractère invraisemblable : Burma justifie ainsi son usage d'un procédé fort convenu. Jacques Dubois constate d'ailleurs que « [c']est avec la caution de l'humour que, de Doyle à Malet, le récit d'énigme se permet d'afficher un arbitraire qui est d'ordre rhétorique aussi bien que ludique¹⁶¹ ». Lorsque Burma commente la construction de son récit, il exhibe sa connaissance des codes romanesques.

En fait, les références à la littérature sont légion dans *Les Nouveaux Mystères de Paris*. Elles y prennent les formes les plus diverses en jouant parfois un rôle dans l'intrigue puisque Nestor Burma se rend régulièrement aux Archives nationales pour consulter des journaux ou des livres afin de se renseigner sur des événements ou des individus¹⁶². Burma s'amuse également à convoquer gratuitement des auteurs dans son récit : « Je rêvais que des milliers de chats m'entouraient d'un cercle menaçant.

157. *Le Soleil naît derrière le Louvre*, dans *op. cit.*, t. I, p. 21.

158. *Des kilomètres de linceuls*, dans *ibid.*, t. I, p. 277.

159. *Fièvre au Marais*, dans *ibid.*, t. II, p. 376.

160. *Ibid.*, t. II, p. 395.

161. Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 62.

162. Par exemple *Des kilomètres de linceuls*, dans *op. cit.*, t. I, p. 259.

Pour les amadouer, j’entreprenais de leur réciter le poème de Baudelaire¹⁶³ ». Le détective intègre aussi le nom d’écrivains célèbres à ses calembours :

[A]yant prononcé devant [un subalterne] le nom de Stéphane Mallarmé, [ce dernier] s’était imaginé qu’il s’agissait d’un truand ainsi baptisé parce qu’il n’arrivait pas à se munir d’un revolver au fonctionnement parfait¹⁶⁴.

Nestor Burma s’efforce d’élaborer une scénographie narrative impliquant un narrateur et un lecteur dont la connivence s’établit au premier chef aux dépens des personnages qui, dans la fiction, ne comprennent que rarement ces références.

Le ton léger avec lequel la littérature est convoquée et l’abondance des calembours fréquemment construits sur des clichés langagiers instaurent une attitude critique du narrateur face à son propre récit. Comme dans nos mystères urbains, les lectures naïve et distanciée peuvent donc fonctionner conjointement. Malet réactive et combine des clichés et des scénarios que l’on rencontre fréquemment dans les romans qui composent notre corpus et dans le roman policier, et il s’en justifie au moyen du ton amusé de son personnage-narrateur qui signale le caractère ludique du récit. En résumé, Malet use d’une poétique proche de celle de nos mystères urbains (il propose une distribution du personnel criminel romanesque et une scénographie narratives comparables de même qu’un traitement ambigu des clichés). Cependant, il complexifie la voix narrative : dans *Les Nouveaux Mystères de Paris*, celle-ci comporte un « vulgarisateur », un « conteur » et un héros qui maîtrise les codes du récit policier dont il est un personnage.

Les deux formes de relecture que nous allons maintenant étudier ne se livrent pas au même travail sur la construction de l’appareil narratif. Au contraire, le narrateur s’efface presque totalement dans l’adaptation à l’écran et dans la redécouverte des mystères urbains.

163. *Des kilomètres de linceuls*, dans *op. cit.*, t. I, p. 299. Les exemples de ce phénomène sont nombreux : « – Mon dieu ! si André Gide intervient dans vos discours à présent ! – Excusez-moi. C’est le quartier. Et André Gide, au moins, offre un avantage sur les autres personnages. Nous savons qui il était » (*La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*, dans *ibid.*, t. II, p. 552).

164. *Le Soleil naît derrière le Louvre*, dans *ibid.*, t. I, p. 35.

L'adaptation

L'adaptation, en tant que transposition et transformation d'une œuvre dans un médium différent, peut s'avérer propice pour proposer une relecture de nos mystères urbains. Le cas de l'adaptation théâtrale est celui qui s'impose à nous en premier lieu parce que tout au long du XIX^e siècle, on le sait, les œuvres romanesques connaissent fort souvent une seconde vie sur les planches. Les romanciers cherchent presque systématiquement à transformer les succès de librairie ou feuilletonesques en réussite théâtrale. Il serait toutefois réducteur de ne voir dans ce geste qu'une opération mercantile, même si la pièce peut en effet engendrer des revenus considérables. D'autres facettes de ce phénomène méritent d'être mentionnées, notamment la volonté des auteurs de rejoindre un public potentiellement plus vaste et plus diversifié, voire radicalement différent puisque le spectateur de théâtre n'est en aucun cas superposable au lecteur de roman. L'adaptation peut aussi avoir pour visée de faire revivre l'univers fictionnel créé dans l'œuvre romanesque, d'autant qu'un nombre considérable des écrivains du XIX^e siècle étaient à la fois romanciers et dramaturges. Évoquons enfin un souci de « protéger » son œuvre : une réussite en librairie ou en feuilleton attire d'une façon presque systématique des « charpentiers » ou des « carcassiers »¹⁶⁵ qui adaptent le roman sans l'accord du romancier, parfois d'une façon sauvage. Les raisons qui peuvent pousser un écrivain à réaliser lui-même l'adaptation pour la scène sont donc le plus souvent plurielles.

Les auteurs des œuvres qui composent notre corpus ne font pas exception et trois d'entre eux adaptent leur mystère urbain pour en faire des drames. Ainsi, le 13 février 1844, soit quatre mois après la parution du dernier feuilleton des *Mystères de Paris*, Sue fait représenter au théâtre de la Porte Saint-Martin la pièce en cinq

165. Jean-Louis Thomasseau, « Théâtre ou roman populaire ou les fils entremêlés de l'écheveau », *Le Rocambole*, n° 20 (« Théâtre et roman populaire »), automne 2002, p. 12; cité par Alex Lascar dans « De *La Comtesse de Monrion* à *La Closerie des Genêts* : Frédéric Soulié, romancier et dramaturge », *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*, n° 33 (« Le Roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle »), 2005, p. 51.

actes qu'il a écrite à partir de son roman avec l'aide de Prosper Goubaux (1795-1859¹⁶⁶). Le succès de la pièce n'est cependant en rien comparable à celui de l'œuvre originale¹⁶⁷. Les aventures de Rodolphe et de Fleur-de-Marie font l'objet d'autres adaptations : deux auxquelles Sue n'a aucunement participé et qui ont été représentées avant même la fin de la publication des feuilletons dans le *Journal des débats* et dont les textes n'ont malheureusement pas été conservés¹⁶⁸ et deux autres qui, à la fin du XIX^e siècle, réutilisent le texte de Sue et de Goubaux¹⁶⁹. Paul Féval et Anicet Bourgeois ont transformé *Les Mystères de Londres* en un drame en cinq actes représenté pour la première fois le 28 décembre 1848 au Théâtre-historique. Alexandre Dumas et Paul Bocage ont fait de même le 20 août 1864 au théâtre de la Gaîté avec *Les Mohicans de Paris*.

Ces pièces et leur processus de création présentent un intérêt indéniable pour les chercheurs¹⁷⁰. Cependant, elles s'inscrivent difficilement dans le cadre de notre

166. Goubaux a signé la pièce de son nom de plume « Dinaux ».

167. Jean-Louis Bory, *Eugène Sue : dandy mais socialiste*, Paris, Mémoire du Livre, 2000 [1^{re} éd. : 1962], p. 368; voir nos remarques à ce sujet dans la section « Un succès médiatique » de notre chapitre 1.

168. Charles Beaumont Wicks a recensé deux adaptations intitulées *Les Mystères de Paris* avant 1900. La première est un drame en trois actes écrit par Jouhaud et représenté pour la première fois le 1^{er} janvier 1843 au Théâtre du Luxembourg. Quant à la seconde, Wicks ne mentionne que sa première représentation en février 1843 au Théâtre du Gymnase (*The Parisian Stage : Alphabetical Indexes of Plays and Authors*, Alabama, University of Alabama Press, « University of Alabama studies », 1950, t. II « 1831-1850 », p. 151). Les textes de ces deux pièces, dont nous n'avons connaissance que par l'ouvrage de Charles Beaumont Wicks, ne font pas partie des collections de la Bibliothèque Nationale de France et nous n'avons pu les trouver nulle part ailleurs. Ajoutons que, le 18 août 1843, Eugène Sue fait insérer, dans le *Journal des débats* une note à la fin du feuilleton des *Mystères de Paris* dans laquelle il « protest[e] d'avance » contre un projet d'adaptation dont il a eu vent et dans lequel il n'est pas impliqué (*Journal des débats*, 18 août 1843, p. 2, col. 4).

169. La première a été représentée pour la première fois le 14 juin 1879 au théâtre de la Porte Saint-Martin et la seconde le 11 février 1887 au théâtre de l'Ambigu.

170. Mentionnons que l'adaptation des *Mystères de Paris* a été étudiée notamment par Jean-Louis Bory (*op. cit.*, pp. 367-368), Jean-Pierre Galvan (« *Les Mystères de Paris*, sous les ciseaux d'Anastasie », *Le Rocambole*, n° 20 (« Théâtre et roman populaire »), automne 2002, pp. 39-50), et Odile Krakovitch (« Liberté du roman-feuilleton et censure au théâtre : le cas Eugène Sue », *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*, n° 33 (« Le Roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle »), 2005, pp. 29-49). Celle des *Mohicans de Paris* a été analysée notamment par Claude Schopp (« Adapter l'inadaptable : *Les Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas », *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*, n° 33 (« Le Roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle »), 2005, p. 63-90). Exception faite de Jean-Louis Bory, ces chercheurs se sont particulièrement intéressés au travail des auteurs pour raccourcir les romans, pour

démarche consacrée à l'examen de relectures de nos mystères urbains parce qu'elles ne présentent pas une « distance » comparable à celle des autres œuvres que nous étudions dans ce chapitre. En effet, rappelons que les textes des adaptations qui ont été recensés et qui sont consultables sont tous autographes. Ils ont donc un statut différent de celui des autres relectures que nous examinons et qui sont des œuvres qui ne sont pas de la main de nos romanciers ou qui revendiquent au moins une différence de titre – et donc de contrat de lecture – face à nos mystères urbains. Dans plusieurs cas, les relectures que nous avons retenues combinent ces deux formes d'« éloignement ». Malgré le changement de genre et les modifications importantes apportées aux textes des romans, les adaptations théâtrales des *Mystères de Paris*, des *Mystères de Londres* et des *Mohicans de Paris* affichent une réelle continuité avec les mystères urbains qui composent notre corpus.

Nous ne pouvons non plus, de toute évidence, nous en remettre à la « représentation » en tant que performance pour obtenir la distance que nous cherchons. Les critiques consacrées aux pièces, lors de leur réception initiale, ne nous permettent guère d'apprécier rétrospectivement le travail des metteurs en scène ou celui des interprètes et pas davantage de nous représenter avec précision les décors utilisés pour fictionnaliser la criminalité urbaine. En conséquence, si ces pièces nous semblent des œuvres fascinantes en elles-mêmes, elles ne sont pas tout à fait appropriées aux objectifs que nous poursuivons ici, d'autant qu'un autre parti s'offre à nous. En effet, certains de nos mystères urbains ont fait l'objet d'une adaptation à l'écran, adaptation qui nous offre l'avantage appréciable de nous donner accès à la « représentation » elle-même.

Depuis ses balbutiements à la fin du XIX^e siècle et à l'orée du XX^e siècle, le cinéma entretient des liens étroits avec le genre romanesque comme le montre éloquemment le nombre considérable de romans portés à l'écran. Plus récemment,

se conformer aux exigences de la représentation théâtrale et se plier aux exigences nombreuses et importantes de la censure.

on a aussi pu le constater grâce au phénomène inverse, appelé « novellisation », c'est-à-dire « l'adaptation sous forme littéraire d'un film, d'une série télévisée, d'un feuilleton ou d'un jeu vidéo¹⁷¹ ». L'adaptation cinématographique semble jouer aujourd'hui le rôle de l'adaptation théâtrale du roman au XIX^e siècle. Cette association profitable prend sa source particulièrement dans la décennie 1910, alors que l'industrie cinématographique, d'une façon plus marquée que dans les années précédentes, a multiplié les projets « [p]ort[ant] à l'écran les grands textes du patrimoine littéraire ou théâtral, interprétés par des gloires de la scène¹⁷² ». Ce mouvement, animé principalement par Pierre Decourcelle, Eugène Gugenheim et Albert Capellani, a adapté un nombre considérable de romans du XIX^e siècle, notamment *Notre-Dame de Paris* (1911) et *Les Misérables* (1911). À l'exception des *Mystères de Paris* (1911), les œuvres qui composent notre corpus ont cependant été alors négligées par l'industrie cinématographique. Cette situation n'a pas changé depuis.

Ainsi, nous n'avons trouvé aucune adaptation, télévisuelle ou cinématographique, des *Mystères du Palais-Royal*, des *Mendians de Paris* ou des *Mystères de Londres*¹⁷³. *Les Vrais Mystères de Paris* n'a pas non plus été porté à l'écran mais Eugène-François Vidocq, en tant que personnage historique, y est apparu à plusieurs reprises¹⁷⁴. Si l'œuvre d'Alexandre Dumas a été fort sollicitée par

171. Loïc Artiaga, « Introduction » dans Loïc Artiaga (dir.), *Le Roman populaire : des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Autrement, « Mémoires / Culture », n° 143, 2008, p. 9.

172. Anne-Marie Baron, *Romans français du XIX^e siècle à l'écran : problèmes de l'adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, « Cahiers Romantiques », 2008, p. 15.

173. Il existe bien un film intitulé *Les Mystères de Londres* (1961) d'Alfred Vohrer mais il ne s'agit pas d'une adaptation du roman de Féval (les personnages et l'intrigue n'ont rien de commun avec la trame de celui-ci). Il est toutefois possible que le réalisateur se soit inspiré de Féval – ou qu'il ait cherché à lui adresser un clin d'œil – puisque le film est aussi connu sous le titre *Le Bossu de Londres*, qui peut faire penser à un roman célèbre de Féval (*Le Bossu*, 1857).

174. La première présence de Vidocq au cinéma remonte à 1909 dans un court-métrage de Gérard Bourgeois; celui-ci a aussi réalisé un film intitulé *Vidocq* en 1911. L'auteur des *Vrais Mystères de Paris* est ensuite apparu régulièrement au cinéma jusqu'à tout récemment dans le *Vidocq* de Pitof (2001). De façon analogue, plusieurs séries télévisées ont été construites autour de la vie de Vidocq, notamment, en France, celle de Georges Neveux et Marcel Bluwal en 1967 (avec une suite en 1971), et celle d'Alain Choquart en 2010.

le cinéma (en 1956, on comptait déjà soixante-quinze adaptations de ses romans¹⁷⁵), nous n'avons répertorié qu'une seule adaptation des *Mohicans de Paris*¹⁷⁶. La situation est différente pour Eugène Sue dont *Les Mystères de Paris* a fait l'objet, selon les recherches de René Guise, d'au moins cinq adaptations cinématographiques en France (1911, 1922, 1935, 1943 et 1962¹⁷⁷) et d'au moins quatre autres à l'étranger (deux aux États-Unis en 1913 et 1922, deux en Italie en 1917 et 1957)¹⁷⁸. De plus, ce roman a aussi été transformé en série télévisée à deux reprises en France (en 1961 et en 1980).

La présence à l'écran de nos mystères urbains semble liée à leur postérité et à leur statut dans l'histoire littéraire. À titre de comparaison, indiquons que les œuvres de Balzac ont fait l'objet de plus de cent quatre-vingt adaptations¹⁷⁹ et que *Les Misérables* a été porté à l'écran à cinquante reprises, selon Delphine Gleizes qui a aussi recensé cent-soixante adaptations des œuvres de Victor Hugo¹⁸⁰. Enfin, *Le Comte de Monte-Cristo* a été adapté au moins trente-cinq fois¹⁸¹. Ainsi, si nous rencontrons quelques adaptations de certaines de nos œuvres, le genre des mystères urbains, lui, n'a pas véritablement été adapté par le cinéma. L'examen des caractéristiques des œuvres télévisuelles se révèle néanmoins enrichissant pour notre travail visant à mieux comprendre la poétique des mystères urbains puisque celles-ci font apparaître, en négatif, l'importance de la scénographie narrative que nous avons dégagée dans notre corpus.

175. Alain Garcia, *L'Adaptation du roman au film*, Paris, Dujarric, 1990, p. 18.

176. La série, réalisée par Gilles Grangier, a été diffusée pour la première fois sur TF1 cinq fois par semaine, du lundi au vendredi, du 25 septembre au 30 octobre 1973.

177. René Guise, « *Les Mystères de Paris* au cinéma », *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 17 (« 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* »), 1992, p. 245-256.

178. *Ibid.*, p. 286.

179. Anne-Marie Baron et Jean-Claude Romer, « Filmographie de Balzac », *L'Année balzacienne* 2005, pp. 395-409.

180. Delphine Gleizes, « Filmographie », dans Mireille Gamel et Michel Serceau (dir.), *CinémaAction : Le Victor Hugo des cinéastes*, Condé-sur-Noireau, Corlet, n° 119, 2006, pp. 254-272.

181. Pour en arriver à ce chiffre, nous avons comparé les relevés des sites suivants : <http://themeducinema.free.fr/DUMAS%20ALEXANDRE.htm> et <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/alexandre-dumas-au-cinema.htm>.

Mélodramatiser les mystères urbains

Nous avons choisi de nous pencher sur l'adaptation des *Mystères de Paris* d'André Michel (1980) et sur celle qu'a offerte Gilles Grangier des *Mohicans de Paris* (1973)¹⁸². Le choix d'œuvres destinées à la télévision provient de ce que celles-ci nous semblent plus proches de l'esprit du roman-feuilleton et plus à même d'en rendre l'ampleur (l'adaptation de Michel se déploie sur six épisodes de cinquante-cinq minutes, pour une durée totale de trois cent trente minutes; celle de Grangier sur vingt-six épisodes de treize minutes, pour une durée totale de trois cent trente-huit minutes). De plus, elles ont été réalisées au cours de la même décennie, ce qui rend plus appropriée la comparaison au point de vue technique.

André Michel et Gilles Grangier proposent des versions simplifiées des trames narratives des romans qu'ils adaptent : ils en retiennent la quête principale du surhomme et celles d'un nombre restreint d'opposants. La version télévisuelle des *Mystères de Paris* met en scène les efforts de Rodolphe pour récompenser la vertu et punir le vice. S'opposent à lui principalement, d'une part, le Maître d'école et la Chouette et, d'autre part, le vicomte de Saint-Remy, transformé en libertin qui a tenté de corrompre le jeune Rodolphe et facilité les manigances de Sarah Seyton¹⁸³. Dans le feuilleton télévisé des *Mohicans de Paris*, Salvator cherche à faire tomber le régime de Charles X; il doit combattre le policier Jackal, qui travaille pour le pouvoir, et surtout son acolyte Gibassier, qui cherche exclusivement à s'enrichir et à devenir chef de la police. Les adversaires sont donc peu nombreux; les réalisateurs évitent ainsi de disperser l'intrigue.

182. *Les Mystères de Paris*, LCJ éditions, 2010 et *Les Mohicans de Paris*, Koba films, 2010. *Les Mystères de Paris* a été diffusée pour la première fois sur TF1 les 15, 22 et 29 novembre et les 6, 13 et 20 décembre 1980.

183. Dans la série, Saint-Remy remplace, par ses manigances, le médecin Polidori; il est aussi à l'origine de l'assaut des passants contre la voiture de Rodolphe, lorsque ce dernier veut quitter Paris avec Fleur-de-Marie (épisode 5, quarante-huit minutes trente secondes).

Cet élagage du foisonnement qui caractérise les romans de Sue et de Dumas n'est pas sans conséquences. Pour les lecteurs des œuvres originales, les adaptations télévisuelles paraissent des versions épurées, voire réduites, de celles-ci. Ce phénomène est fréquent dans le passage d'un roman à l'écran puisque « la définition concrète de l'adaptation [consiste précisément à] retrancher des éléments, raccourcir certains passages, en un mot couper dans le texte¹⁸⁴ ». Néanmoins, il prend ici une ampleur particulière. En supprimant un nombre considérable de personnages, les réalisateurs font disparaître un leitmotiv de nos mystères urbains : la dramatisation d'une ville où la criminalité est omniprésente. Dans *Les Mystères de Paris* de Michel, la distribution du personnel criminel est cependant préservée : le téléspectateur rencontre des criminels exotiques (la Chouette, le Maître d'école), civilisés (Saint-Remy) et une femme séductrice (Sarah). Dans *Les Mohicans de Paris* de Grangier, le système de personnages est fortement modifié et se résume à l'opposition entre, d'une part, des révolutionnaires généreux et honnêtes et, d'autre part, la police politique et des policiers exotiques très proches des malfaiteurs. Il n'y a pas de criminels exotiques à strictement parler, pas plus que de femmes séductrices et les rares femmes hors-sédution jouent un rôle de figuration. Michel et Grangier reprennent donc les intrigues qui ont marqué l'imaginaire des lecteurs des romans de Sue et de Dumas sans pour autant proposer un panorama de la criminalité urbaine. En effet, aucune des deux séries ne crée un effet de généralisation en posant les criminels comme les représentants de phénomènes répandus dans la société fictionnalisée.

De fait, malgré la présence de certaines techniques du roman-feuilleton (comme l'action suspendue à la fin d'un épisode¹⁸⁵), le téléspectateur est confronté à des œuvres qui relèvent surtout du registre mélodramatique. Cette critique à l'égard

184. Alain Garcia, *op. cit.*, p. 28.

185. Voir par exemple le second épisode des *Mystères de Paris* qui se conclut sur la lutte entre le Chourineur et le Maître d'école aux côtés de Murph qui a été blessé tandis que Rodolphe est prisonnier d'un caveau que l'eau remplit rapidement. De même, l'épisode 16 des *Mohicans de Paris* se termine par le guet-apens que tendent les soldats autrichiens pour capturer Salvator, son acolyte et le fils de Napoléon.

des adaptations des *Mystères de Paris* est récurrente¹⁸⁶. Il est significatif que Michel et Grangier accordent ainsi aux amours de Rodolphe et de Salvator un rôle bien plus important que dans les romans (Hortense Fréval, qui suscite la passion de Salvator, est un personnage construit de toutes pièces pour la série). Les réalisateurs s'éloignent donc considérablement des œuvres originales même si le rôle et l'importance du surhomme sont maintenus.

Rodolphe et Salvator sont aussi dominants dans les séries télévisées que dans les romans. Ils sont différenciés au sein du système des personnages au moyen d'une distribution et d'une autonomie semblables à celles que nous avons examinées chez les surhommes de nos mystères urbains. Ils sont aussi dotés d'une fonctionnalité différentielle qui les isole; ainsi, dans les dix premières minutes du premier épisode des *Mystères de Paris* de Michel, Rodolphe use de sa poigne de fer sur un criminel et corrige également le Chourineur¹⁸⁷. La qualification différentielle des surhommes des séries télévisées, elle aussi, est similaire à celle des personnages romanesques. Reproduisant des séquences narratives employées dans nos mystères urbains pour révéler des traits significatifs de Rodolphe et de Salvator, les réalisateurs proposent de ces deux personnages des portraits conformes au modèle byronien dont ils relèvent dans les romans. La qualification est cependant plus discrète parce qu'elle n'est pas explicitement formulée par un narrateur. L'absence de ce dernier affecte aussi le commentaire explicite et la prédésignation différentielle qui sont très effacés dans les adaptations de Michel et de Grangier. Il est vrai que le téléspectateur qui a lu les œuvres de Sue et de Dumas peut deviner des traces de ces deux procédés (par exemple certaines scènes évoquent l'ambivalence de Rodolphe). Toutefois, n'ayant pas recours au discours narratorial, les réalisateurs n'usent pas vraiment de ces procédés d'accentuation. Les surhommes des séries se révèlent donc moins

186. Voir par exemple les propos de Jacques Siclier sur l'adaptation cinématographique d'André Hunebelle (« *Les Mystères de Paris* », *Télérama*, n° 1 183, 18 septembre 1972, p. 34) ou la revue critique qu'offrent Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret de l'adaptation télévisuelle de 1980 par André Michel (*Les Feuilletons historiques de la télévision française. De Thierry la Fronde à Maria Vandamme*, Paris, Huitième Art, « Les dossiers du 8^e Art », 1992, p. 156).

187. *Les Mystères de Paris*, respectivement à six minutes vingt secondes et à huit minutes.

complexes et convoquent moins de références culturelles que les personnages originaux.

La scénographie narratoire des séries de Michel et de Grangier est évidemment affectée par l'absence de narrateur. Les réalisateurs la compensent, au moins partiellement, en présentant des plans rapprochés d'enseignes indiquant le lieu dans lequel se déroule la scène¹⁸⁸ et, surtout, des séquences récapitulatives qui ouvrent chaque épisode. Celles-ci durent environ une minute et présentent un résumé de l'intrigue au moyen de quelques plans et des commentaires d'un narrateur qui n'intervient jamais durant l'épisode lui-même. Ces récapitulations donnent une ampleur plus considérable aux événements (par exemple en soulignant que quelques individus mis en scène représentent un vaste groupe de conspirateurs). Les narrateurs ne font toutefois que compléter les blancs laissés par les épisodes précédents et en résumer les péripéties; la voix narrative ne joue aucun autre rôle dans la construction de l'intrigue et, si elle fait parfois preuve d'une certaine émotion pour souligner la teneur dramatique des péripéties, elle ne s'adresse pas au téléspectateur et ne cherche pas à créer une connivence avec lui. Tant par la teneur de ses propos que par la brièveté de sa présence, elle s'éloigne considérablement du narrateur de nos mystères urbains.

Les réalisateurs abandonnent également le projet de dévoiler la ville criminelle, projet qui est si crucial dans *Les Mystères de Paris* et *Les Mohicans de Paris*. Les séries montrent des lieux d'époque mais ceux-ci sont moins des endroits typiques du Paris du XIX^e siècle que des emplacements qui jouent un rôle important dans les intrigues des romans de Sue et de Dumas. Ainsi, la caméra souligne que Rodolphe entre au Lapin-Blanc mais s'arrête peu sur le décor de celui-ci. Cette situation prévaut pour la plupart des lieux mis en scène : le téléspectateur ne se voit

188. Voir par exemple l'affiche de l'octroi qui indique au téléspectateur que Salvator est aux barrières de Paris (*Les Mohicans de Paris*, épisode 20, quatre minutes vingt-cinq secondes) et celles qui introduisent l'intrigue dans la préfecture de police (épisode 22, une minute quarante-cinq secondes), à la prison de Sainte-Pélagie (épisode 24, cinq minutes vingt-cinq secondes) ou au théâtre de la Porte Saint-Martin (épisode 8, sept minutes trente-cinq secondes).

proposer aucun « contrat fictionnel » qui témoignerait d'un intérêt sensible pour l'exploration de la ville ni d'un effort pour en expliquer les mystères. Il ne rencontre que quelques séquences servant à mettre l'intrigue en contexte¹⁸⁹. Les séries ne présentent pas non plus de dimension réformatrice dénonçant les inégalités et proposant explicitement des solutions; elles s'offrent comme de purs divertissements.

L'absence d'une voix narratoriale se fait également sentir dans le fait que les séries ne mettent pas à distance les clichés qu'elles emploient. Elles se contentent de reprendre ceux de nos mystères urbains et les utilisent mécaniquement, voire naïvement¹⁹⁰. Elles comportent ainsi plusieurs clichés langagiers et topiques (par exemple dans la qualification du surhomme) mais sans les commentaires narratoriels qui sèment le doute sur leur utilisation. Les séries télévisées ne mettent pas en place une lecture double, naïve et distanciée, ou, si elles le font, les signaux sont vraisemblablement beaucoup plus discrets que dans nos mystères urbains.

Il ne s'agit pas, pour nous, de juger sévèrement le travail des équipes d'André Michel et de Gilles Grangier : ces séries se comparent très bien aux autres productions télévisuelles de la même époque¹⁹¹. Nous avons plutôt cherché à mettre en évidence ce que les artisans ont choisi de conserver et de rejeter dans nos mystères urbains. Nous avons ainsi constaté une grande similarité entre ces deux

189. Par exemple, Jackal résume à son subalterne la situation politique qui le conduit à prévoir la fin du régime de Charles X (*Les Mohicans de Paris*, épisode 21, huit minutes vingt-cinq secondes).

190. Notons toutefois, dans les deux derniers épisodes des *Mystères de Paris*, l'association que font deux personnages entre l'histoire de Fleur-de-Marie et un conte de fées. Ce rapprochement inattendu, compte tenu du ton général de l'œuvre, et ponctuel formule une attente éventuelle du téléspectateur qui souhaite, on peut le supposer, un dénouement heureux comme celui qui clôt généralement les contes de fées (à tout le moins depuis les XVIII^e et XIX^e siècles). Cependant, en se montrant si explicite, la série cherche plutôt à créer un effet pathétique en soulignant que Fleur-de-Marie « mérite » un destin heureux. Ce faisant, elle annonce peut-être aussi que ce ne sera pas le cas. Il n'y a pas dans ce procédé une mise à distance du scénario convenu qu'est le programme narratif de l'héroïne des *Mystères de Paris*.

191. Le succès des *Mohicans de Paris* de Gilles Grangier fut suffisamment important pour entraîner une suite, intitulée *Salvator et les Mohicans de Paris*, se déroulant sous la monarchie de Juillet (donc après la fin du roman de Dumas), écrite par André Cerf et René Wheeler, d'après les personnages des *Mohicans de Paris*. Réalisée par Bernard Borderie, elle a été diffusée pour la première fois en 1975 sur TF1.

séries qui semblent construites sur les mêmes choix. Elles adaptent nos romans en reprenant certains personnages et certaines péripéties; cependant, en les réduisant à une dimension mélodramatique, elles délaissent la poétique même des mystères urbains. Elles évacuent le projet de dévoilement de la société et la mise en place d'une scénographie narrative qui se veut pédagogique et complice.

Il ne faut cependant pas conclure que la poétique du genre des mystères urbains est inexistante à la télévision. En fait, la vitalité de celle-ci passe par des œuvres qui n'ont, *a priori*, aucun lien direct avec les mystères urbains.

La redécouverte

Dans son ouvrage incontournable et fondateur, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*, Danielle Aubry a bien montré la grande proximité qui existe entre les deux genres qu'elle évoque dans son titre. L'auteur affirme que

[l]es feuilletons [o]nt essaimé dans d'autres médias populaires s'adressant à un énorme public, la radio, le cinéma et la télévision, [des] machines narratives tout aussi tributaires de la matérialité de leurs modes de production et des innovations technologiques qui ne cessent de les redéfinir¹⁹².

Danielle Aubry établit donc une véritable continuité entre le roman-feuilleton de la monarchie de Juillet et plusieurs productions télévisuelles de ce début de XXI^e siècle. Elle précise que la « sérialité ouverte, dont les nombreuses intrigues parallèles p[eu]vent facilement être découpées en fragments sans qu'il soit nécessaire de tenir compte d'un ensemble narratif appelant un dénouement¹⁹³ », constitue

la forme télévisuelle qui se rapproche le plus du feuilleton populaire sérialisé dans les journaux et "penny parts" : la souveraineté de l'action, la réutilisation constante de motifs narratifs empruntés au "romance", l'hégémonie du mode mélodramatique avec sa forte polarisation morale, la figure de la victime, s'incarnant presque toujours dans les personnages

192. Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 53.

193. *Ibid.*, p. 137.

féminins et enfin, le sensationnalisme, forment autant de convergences narratives dérivant du feuilleton¹⁹⁴.

L'auteur propose ainsi un répertoire de thèmes et de principes de construction communs (ou parallèles) au roman-feuilleton et à la série télévisée. Elle rappelle que, dans les deux cas, les contraintes extérieures – presque toujours économiques – influent considérablement sur l'écriture¹⁹⁵. Ses conclusions montrent clairement que les séries télévisées permettent de réaliser ce qu'Anne-Marie Baron nomme la « transposition », c'est-à-dire un « cas extrême » d'adaptation libre¹⁹⁶, non de nos mystères urbains eux-mêmes mais de la poétique qui les anime.

Une série télévisée récente reprend, point par point, l'architecture que nous avons dégagée dans les mystères urbains que nous avons étudiés : *Crime Scene Investigation (C.S.I.)*, créée aux États-Unis par Anthony E. Zuiker, Ann Donahue et Carol Mendelsohn en 2000¹⁹⁷. Il s'agit, selon les catégories proposées par Danielle Aubry, d'une « série mixte », c'est-à-dire présentant des « intrigues ouvertes et fermées¹⁹⁸ », caractérisée par un « format d'une heure[,] diffus[ée] à heure de grande écoute [et dotée de] modes de production cinématographiques¹⁹⁹ ». *C.S.I.* est tournée avec un budget important (qui rend possible la multiplication des scènes extérieures) et présente chaque saison environ vingt-trois épisodes²⁰⁰, généralement auto-

194. *Ibid.*, p. 138.

195. Danielle Aubry rappelle que, après la fondation de *La Presse* par Girardin, « [l]es journaux sont devenus des entreprises commerciales qui se doivent d'être rentables et sont donc soumises aux goûts du public ». Elle ajoute : « Que ces goûts s'avèrent parfois douteux, c'est le moindre souci de ces entrepreneurs des lettres qui avouent n'avoir pas le temps de lire. Les diffuseurs et producteurs de télévision n'agissent pas autrement : les cotes d'écoute, qui jaugent le nombre de téléspectateurs d'émissions précises, déterminent la quantité d'annonces publicitaires que les réseaux diffusent à prix d'or. Sans l'apport financier de la publicité, peu de diffuseurs, même subventionnés, pourraient survivre » (*ibid.*, p. 34).

196. Anne-Marie Baron, *Romans français du XIX^e siècle à l'écran*, op. cit., p. 30.

197. La première saison de la série a été diffusée sur la chaîne CBS (*Columbia Broadcasting System*) du 6 octobre 2000 au 17 mai 2001. Initialement, les épisodes étaient présentés le vendredi mais, à partir du 1^{er} février 2001, ils ont été déplacés au jeudi.

198. Danielle Aubry, op. cit., p. 242.

199. *Ibid.*

200. Les variations du nombre des épisodes sont généralement minimales : les saisons 1 à 4, 10 et 11 comportent vingt-trois épisodes, les saisons 6, 7 et 9 vingt-quatre et la saison 5 vingt-cinq. Seule la saison 8 se distingue avec dix-sept épisodes. Cette brièveté s'explique par la grève des scénaristes (*Writers Guild of America*) qui a eu lieu du 5 novembre 2007 au 12 février 2008.

nomes²⁰¹ mais inscrits dans une temporalité plus vaste (notamment celle de l'évolution des personnages récurrents²⁰²), et donc dans une réelle continuité. Nous nous pencherons d'abord sur la trame narrative de *C.S.I.* et sur son appartenance au genre policier pour préciser la scénographie qu'elle met en place. Nous examinerons ensuite la distribution du personnel criminel et le traitement réservé aux clichés dans la série.

Singulariser la série : scène de crime et science

C.S.I. présente les aventures des membres de la police scientifique de Las Vegas qui tentent de résoudre des meurtres, des morts suspectes et, plus rarement, d'autres types de délits. Cette série tient beaucoup du récit policier : les C.S.I.²⁰³ accompagnent les forces de l'ordre dans leurs enquêtes et examinent les indices pour déterminer l'identité du coupable parmi un groupe de plusieurs personnages (la plupart sont présentés au début de l'épisode). Le téléspectateur suit le travail de ces C.S.I. (démarche progressive) qui s'efforcent de reconstituer les événements qui ont mené au crime et le déroulement de celui-ci (démarche régressive). Dès le premier épisode, Gil Grissom, chef des C.S.I., décrit explicitement la tâche de son équipe : « On passe les lieux du crime au peigne fin, on recueille des preuves et on reconstitue les faits comme si nous en avons été témoins²⁰⁴ ». Le téléspectateur découvre avec les enquêteurs différentes indications qui ne suffisent pas

201. Dans certains cas, l'intrigue peut se poursuivre sur plusieurs épisodes.

202. Le téléspectateur peut suivre le développement d'intrigues secondaires concernant chaque personnage. Le plus souvent il s'agit d'un drame personnel, comme les difficultés de Warrick Brown avec un maître chanteur (saison 1, épisodes 2 et 4) ou celles de Catherine Willows qui fait l'objet d'une procédure visant à lui retirer la garde de sa fille (saison 1, épisodes 6 à 9). Précisons que nous tirerons nos exemples de la première saison de la série puisque celle-ci forme un ensemble cohérent (le scénario est conçu en fonction de cette période parce que le renouvellement des séries par les réseaux de télévision se fait généralement d'année en année). De plus, en faisant ainsi porter notre étude sur un nombre restreint d'épisodes, nous espérons donner une idée juste de la concentration élevée des caractéristiques de la série *C.S.I.* qui nous conduisent à conclure qu'elle propose la même poétique que nos mystères urbains.

203. C'est le titre que se donnent ces enquêteurs scientifiques.

204. « We scrutinize the crime scene, collect the evidence, recreate what happened without ever having been there » (épisode 1, six minutes onze secondes; nous citons la traduction française offerte sur la version DVD de la série produite par CBS pour l'Amérique du Nord).

nécessairement à identifier le meurtrier mais qui se révèlent significatives lorsque celui-ci est démasqué. Le crime constitue donc la pierre angulaire de *C.S.I.* puisqu'il agit comme déclencheur de chaque intrigue, ce que le titre de la série annonce de façon très claire. Les scénaristes inscrivent cependant *C.S.I.* dans un décor très particulier qu'ils s'efforcent d'exploiter.

Que l'équipe soit basée à Las Vegas est fondamental : les enquêtes conduisent le téléspectateur à découvrir un lieu mythique de la culture américaine. Cette ville est associée au péché, à la luxure et au jeu; toutes les formes de criminalités désireuses de profiter des parieurs y convergent. Chaque épisode débute par une séquence d'environ cinq secondes qui présente des vues aériennes, souvent nocturnes, de Las Vegas. Le générique d'ouverture et la première scène (après les interruptions publicitaires) proposent aussi des plans aériens de la ville. Les réalisateurs font de ces séquences des transitions qui rappellent constamment au téléspectateur que l'intrigue se déroule dans un cadre urbain particulier. *C.S.I.* propose donc un contrat narratif qui n'est pas sans rappeler celui de nos mystères urbains puisque l'enquête passe nécessairement par l'exploration de la ville.

En raison de son succès, *C.S.I.* a donné lieu à deux séries dérivées (« spin-offs ») : *C.S.I. : Miami* (2002) et *C.S.I. : New York* (2004). Tout en conservant la désignation qui sert de signature à la série, les titres insistent sur la ville qui devient le décor des enquêtes, ce qui témoigne de son importance. Les producteurs n'ont pas simplement choisi des villes suffisamment peuplées pour offrir un cadre crédible au nombre considérable de crimes que doivent élucider les enquêteurs. Miami et New York sont des cités qui occupent une place de choix dans l'imaginaire culturel américain, la première en raison, entre autres, de sa proximité avec Cuba et de son statut de plaque tournante du commerce de la drogue aux États-Unis, et la seconde par sa réputation de mégapole longtemps considérée comme la capitale du monde. La mise en scène de ces cadres urbains relève de la même logique que celle qui a conduit nos romanciers du XIX^e siècle à choisir Londres et Paris : chacune des villes

qui constituent le décor de nos mystères urbains et chacune de celle de *C.S.I.* a été – ou est encore – érigée en « Babylone moderne²⁰⁵ ». Le rapprochement ne s'arrête pas là.

Les scénaristes de *C.S.I.* utilisent en effet deux stratégies afin de séduire le téléspectateur et de susciter son intérêt. La première consiste à multiplier les scènes de crime pour exploiter les « mystères » de Las Vegas. Les enquêteurs sont ainsi envoyés dans des endroits pittoresques, excursions qui constituent autant de prétextes à la découverte de lieux qui sont des symboles de la ville, au premier chef les casinos mais aussi des centrales de paris ou des suites d'hôtels luxueuses et excentriques²⁰⁶. Les *C.S.I.* explorent de même différentes formes de sous-cultures (ou de contre-cultures), par exemple le milieu des associations étudiantes très sélectives des grandes universités (« fraternity »), celui des soirées de musique techno (« raves »), celui des bars de striptease ou celui des paris sportifs²⁰⁷. Invariablement, un membre de l'équipe dépêchée sur les lieux du crime est familier de cette facette de la ville et fait profiter les autres – et le téléspectateur – de son savoir. Il sert de guide dans les méandres de ces réalités méconnues de la cité fictionnalisée et initie ceux qui l'écoutent. Le décor joue un rôle d'autant plus important qu'il est indispensable pour le lecteur de bien le comprendre pour interpréter correctement les indices repérés par les enquêteurs sur la scène de crime. La confrontation aux réalités de la grande ville constitue donc un aspect essentiel de la série et certaines séquences rappellent le genre du documentaire culturel, voire anthropologique.

La seconde stratégie employée par les scénaristes relève du cadre même de la série. En effet, les protagonistes principaux ne sont pas de « simples » policiers (ou détectives) : ils sont d'abord et avant tout des scientifiques. Il s'agit d'une des

205. *MysPR*, t. I, p. 5. Au sein de notre corpus, nous trouvons cette même formule chez Vidocq (*VMysP*, t. IV, p. 82).

206. Respectivement épisodes 1, 12 et 2.

207. Respectivement épisodes 4, 5, 6 et 12.

principales innovations proposées par *C.S.I.* : le téléspectateur suit ces « policiers scientifiques » dans leurs enquêtes sur le terrain mais aussi dans leur laboratoire lors des multiples tests nécessaires à l'examen des indices recueillis. Les créateurs de *C.S.I.* encouragent ainsi le public

à voir la scène de crime comme la voit l'enquêteur scientifique : un casse-tête aux pièces éparpillées qu'il faut froidement rassembler. La série ne conduit généralement pas le public à voir les effets bouleversants du crime sur les victimes et les survivants²⁰⁸.

Dans *C.S.I.*, l'enquête est soumise aux « règles de la résolution de problème qui ont cours dans le jeu qu'est la science ou, dans ce cas, dans le jeu qu'est une enquête criminelle scientifique²⁰⁹ ». Selon les mots de l'un des membres de l'équipe : « On est une bande de gamins et on se fait payer pour résoudre des énigmes. Parfois il manque un morceau du puzzle ou parfois tout est bouclé en une seule nuit²¹⁰ ». S'il s'agit toujours de reconstituer un « puzzle » pour identifier le coupable, la série ne peut toutefois se permettre de répéter mécaniquement les mêmes énigmes, au risque de lasser le téléspectateur.

Les scénaristes cherchent donc à proposer des types de crimes inédits (par exemple au moyen d'armes ou de situations inusitées) et, surtout, à faire reposer l'enquête sur l'examen d'objets inattendus. C'est dire qu'il ne s'agit jamais simplement pour les *C.S.I.* de relever des empreintes digitales sur un pistolet. Il devient nécessaire d'enfiler la peau de la main d'une noyée pour l'identifier, de détacher le morceau de la fondation d'une maison qui contient un cadavre, de démonter entièrement un véhicule pour retrouver une balle de revolver, de transporter un guichet automatique entier dans le laboratoire pour identifier un

208. « The audience is encouraged to see the crime scene as the criminalist sees it : a shattered jigsaw puzzle of evidences to be dispassionately reassembled. It does not generally encourage the audience to see the shattering effect crime has on its victims and its survivors » (Raymond Ruble, *Round Up the Usual Suspects : Criminal Investigation in Law and Order, Cold Case, And CSI*, Wesport, Praeger, 2009, p. 7; nous traduisons).

209. « *CSI* investigations are governed by the rules of problem solving as established by the game of science itself, or in this case, by the game of scientific criminal investigation » (*ibid.*, p. 15; nous traduisons).

210. « We're just a bunch of kids that are getting paid to work on puzzles. Sometimes there's a piece that's missing. Sometimes we solve it in one night » (épisode 1, vingt-cinq minutes dix secondes).

suspect²¹¹. Les C.S.I. réalisent aussi des expériences pour reconstituer les événements, par exemple lancer un mannequin du toit d'un hôtel pour déterminer s'il est tombé ou s'il a été poussé, frapper une fausse tête humaine avec un bâton de golf pour analyser la disposition des éclaboussures de sang ou reconstituer le courant d'un plan d'eau pour retrouver un bateau²¹². Si ces séquences sont cruciales pour l'intrigue (la résolution de l'énigme), elles sont tout aussi importantes pour la « narration », comme en témoigne le fait que certaines de ces scènes sont intégrées au générique d'ouverture.

Les séquences qui présentent les enquêteurs analysant leurs indices ne sont donc pas occultées mais, au contraire, soulignées par une réalisation nerveuse (des plans courts, une caméra presque toujours en mouvement, un éclairage particulier) et une trame sonore très dynamique²¹³. Il y a une véritable mise en scène du savoir scientifique : la réalisation effectue une coupure nette entre les séquences montrant des pratiques relevant du travail policier traditionnel (enquêtes sur le terrain, interrogatoires) et celles qui sont axées sur l'analyse scientifique. Les dialogues entre les enquêteurs constituent l'occasion de transmettre un savoir au téléspectateur. Les membres de l'équipe agissent comme les « grands prêtres de la technologie²¹⁴ »; leurs répliques à saveur mathésique se déclinent selon trois modèles principaux. Le plus fréquent est construit à partir de l'emploi, par un enquêteur scientifique, d'un terme technique obscur qui demande une explication pour être compris. Un personnage réclame donc des éclaircissements qui lui sont destinés mais qui s'adressent aussi au téléspectateur :

- (C.S.I. Grissom) Pupa stade 3.
- (Inspecteur Brass) Traduction, j'suis pas entomologiste, moi.

211. Respectivement épisodes 4, 6 (pour la fondation et le véhicule) et 8.

212. Épisode 1 pour les deux premiers exemples et épisode 4 pour le troisième.

213. Voir par exemple les épisode 5 (quatorze minutes) et épisode 12 (trente-cinq minutes vingt secondes).

214. « In a way, *CSI's* criminalists are the high priests of technology » (*ibid.*, p. 11; nous traduisons).

- (C.S.I. Grissom) C'est le troisième stade de la métamorphose d'une larve. Il est mort il y a au moins sept jours²¹⁵.

Un second modèle repose sur l'utilisation par un enquêteur C.S.I. d'un outil dont la fonction n'apparaît pas d'entrée de jeu à l'observateur non-spécialiste :

- (Inspecteur O'Riley) Vous avez des drôles de gadgets.
- (C.S.I. Grissom) Ce n'est pas un gadget mais un révélateur d'empreintes électrostatiques, un Crimescope.
- (Inspecteur O'Riley) Ah ! Si vous le dites.
- (C.S.I. Grissom) Comme un appareil pour enlever les peluches des pulls, il récolte la poussière des semelles²¹⁶.

Soulignons au passage qu'il est fréquent que ces instruments mystérieux nécessitent ou génèrent un éclairage spécifique. En plongeant la pièce dans laquelle se trouvent les protagonistes (et donc aussi l'écran du téléviseur) dans une lumière souvent bleutée, le réalisateur s'efforce de donner l'impression au téléspectateur qu'il participe à l'expérience.

C.S.I. propose enfin un troisième modèle de dialogues à vocation mathésique qui consiste en la description, par un C.S.I., d'un phénomène inattendu qui semble défier le sens commun :

- (C.S.I. Stokes) Il doit y avoir un moyen plus facile [de dégager un cadavre d'une fondation en béton].
- (C.S.I. Grissom) La décomposition d'un cadavre dans le béton crée souvent une poche de gaz étanche. Si on fait ça bien, ça va s'ouvrir comme un pot de cornichons²¹⁷.

Le mur s'effondre exactement comme Grissom l'avait prévu²¹⁸. Dans *C.S.I.*, le savoir est donc dispensé au moyen de dialogues parfaitement intégrés dans

215. « – (C.S.I. Grissom) Pupa, stage three. – (Inspector Brass) English, I am not an entomologist. – (C.S.I. Grissom) It's the third stage of larva metamorphosis. This guy's been dead seven days » (épisode 1, deux minutes). Nous trouvons de très nombreux passages de ce type (par exemple épisode 1, quarante minutes).

216. « – (Inspector O'Riley) You guys get some toys. – (C.S.I. Grissom) It's not a toy O'Riley. It's an electrostatic Dust Print Lifter. – Okay... – Like a supercharged lint remover, only it lifts footprints » (épisode 7, douze minutes trente-neuf secondes). Pour un autre exemple, voir épisode 6, trente-sept minutes quinze secondes.

217. « – (C.S.I. Stokes) There's got to be an easier way. – (C.S.I. Grissom) When a body decomposes in concrete, it leaves an air pocket, vacuum-sealed. If we do this right, it'll open like a jar of pickles » (épisode 6, une minute trente secondes). Pour un autre exemple, voir épisode 9, huit minutes dix secondes.

218. Précisons que, si *C.S.I.* a fait l'objet de critiques parce que la série simplifie et embellit le métier de « policier scientifique », les indications techniques qu'on y trouve n'ont pas subi de tels reproches; elles sont vérifiées et font généralement l'objet de consensus.

l'intrigue. Employé de façon systématique, ce procédé constitue une véritable signature qui distingue les aventures des enquêteurs scientifiques de Las Vegas des autres séries policières télévisées. Dans *C.S.I.*, les échanges de répliques mathématiques, combinés avec la réalisation qui en souligne l'importance, jouent donc, de façon efficace, le rôle que remplit le narrateur « vulgarisateur » dans nos mystères urbains.

C.S.I. propose également différents mécanismes qui servent à mettre à distance les clichés topiques, de la même manière que le fait le narrateur « conteur ». Pour les dégager, il est toutefois nécessaire d'examiner la construction du système des personnages.

Criminels et clichés

La mise en scène des malfaiteurs dans *C.S.I.* peut être décrite efficacement au moyen de la distribution du personnel criminel que nous avons proposée dans la seconde partie de notre thèse. En effet, les avancées technologiques qui séparent le Paris du XIX^e siècle de nos romans et le Las Vegas de la série permettent à l'évidence une plus grande variété de *modus operandi* mais ne modifient pas les types de criminels. Commençons par le surhomme qui n'est cependant pas ici un criminel. L'équipe de *C.S.I.* est dirigée par Gil Grissom qui justifie son rang hiérarchique par sa compétence et surtout par son savoir plus étendu que celui de ses subordonnés. Entomologiste de profession, il s'intéresse particulièrement à l'étude de la formation des insectes dans les cadavres. Cette spécialisation, ses goûts et sa rationalité inébranlable le différencient au sein du personnel de la série. S'il n'est pas une nouvelle incarnation du héros byronien (un beau jeune homme ténébreux), il fait bel et bien l'objet d'une qualification différentielle. Sa fonctionnalité le distingue aussi : Grissom est impliqué dans les enquêtes les plus complexes (généralement, chaque épisode en propose deux, parfois liées) et il réussit à devancer les criminels et ses propres confrères. Son savoir encyclopédique, qu'il

exhibe sans fatuité, rappelle l'omniscience du surhomme. S'il n'en possède pas les capacités physiques (il ne lutte qu'exceptionnellement avec les criminels), il est intéressant de remarquer que ses deux homologues dans les séries dérivées sont d'anciens militaires ayant œuvré dans des unités d'élite : ils n'ont donc pas leur pareil en situation de combat (ce qui ne les empêche pas de posséder des qualités intellectuelles aussi dominantes que celles de Grissom).

Le chef des C.S.I. de Las Vegas n'est que rarement pris en défaut – toujours de façon temporaire – et constitue un modèle pour les autres personnages qui font appel à ses vastes connaissances²¹⁹. De la même façon que ses homologues de Miami et de New York, Grissom est un être d'exception autour duquel les membres de son équipe s'unissent. Comme le surhomme, il est presque dénué de faiblesses mais, contrairement à celui-ci, il ne combat pas les injustices en enfreignant la loi : son programme narratif montre qu'il est (presque toujours) possible de vaincre le crime en demeurant dans les limites de la légalité. Enfin, Grissom ne possède pas une ambivalence comparable à celles que nous avons rencontrées dans nos romans mais il lui arrive de perdre son calme²²⁰. C'est dire que l'on peut voir en lui une version policée et adaptée au XXI^e siècle du surhomme de nos mystères urbains.

Pour leur part, les coupables mis en scène dans la série relèvent toujours de l'un des trois autres types que nous avons dégagés dans la seconde partie de notre thèse (le criminel exotique, le criminel civilisé et la femme criminelle). Plusieurs personnages sont ainsi associés à la criminalité exotique des bas-fonds ou des milieux interlopes (motards, souteneurs, assassins professionnels). Ils appartiennent à un groupe dont les membres respectent leurs codes propres et se dissimulent pour livrer dans l'ombre leur guerre contre la société. Ces personnages usent d'un langage qui leur est propre et sont caractérisés par leur tenue vestimentaire. Il faut souligner que les criminels exotiques servent de suspects mais sont rarement les

219. Par exemple épisode 1, vingt et une minutes vingt secondes.

220. Notamment envers des vendeurs de drogue qui n'hésitent pas à prendre des enfants pour clients (épisode 5).

véritables coupables (ils détournent les soupçons des policiers et du téléspectateur). La criminalité exotique passe donc au second plan dans la série.

Plusieurs malfaiteurs sont des femmes séductrices fréquemment présentées comme des arrivistes qui s'apparentent à l'aventurière ou à la gouvernante criminelle de nos romans. Très souvent, elles usent de l'arme blanche ou du poison pour assassiner²²¹, et les scénaristes les dotent d'un pouvoir de séduction développé. Le portrait de ces personnages féminins est donc comparable à bien des égards à celui des femmes criminelles de nos mystères urbains et ce, même si la séduction qu'elles exercent est dénuée de toute dimension monstrueuse en ce que la femme séductrice, contrairement à ce que nous avons observé dans les romans qui composent notre corpus, n'est pas considérée comme une anomalie au sein de la société fictionnalisée dans la série. D'ailleurs, les enquêteuses C.S.I., qui sont des personnages incarnant des valeurs positives, utilisent parfois elles aussi leur pouvoir de séduction et les personnages masculins y voient un comportement parfaitement acceptable. À la différence de la femme criminelle de nos romans, la criminelle de *C.S.I.* n'est pas en premier lieu une femme échappant au pouvoir masculin.

La criminalité civilisée est celle qui est la plus largement représentée dans la série *C.S.I.* Les quatre domaines professionnels (médical, religieux, juridique, policier) qu'exploitent spécialement nos mystères urbains sont au cœur du personnel criminel de la série. Dès les premiers épisodes, le téléspectateur rencontre notamment un juge corrompu, un policier (qui n'est que suspect) et un médecin meurtrier²²². Il ne faut pas en conclure que la criminalité civilisée dans *C.S.I.* est identique à celle de nos mystères urbains. En effet, la série fusionne les criminalités aristocratiques et professionnelles. Les scénaristes exploitent beaucoup la « consécration symbolique²²³ » associée à certains statuts professionnels (grands

221. Épisodes 1, 3 et 6.

222. Respectivement épisodes 2 et 4, épisode 4 et épisode 9.

223. Pierre Bourdieu, *La Noblesse d'état : grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1989, p. 210.

chefs d'entreprise et hommes politiques fortunés, par exemple). Pierre Bourdieu souligne que celle-ci provient d'une

logique qui [...] n'est pas différente, dans son principe, de celle qui commandait les ordres d'Ancien Régime : elle tend à instituer, par des sanctions symboliques juridiquement garanties, des différences d'essence, analogues à celles qu'institue la noblesse de naissance²²⁴.

Ces « différences d'essence » pouvant être héréditaires²²⁵, un individu peut profiter de la richesse et de la puissance (notamment politique) accumulées durant plusieurs générations par sa famille. Il arrive que les enquêteurs de *C.S.I.* soient confrontés à de tels clans²²⁶. Les « nobles » réclament alors un traitement particulier : généralement, les C.S.I. se voient expliquer par leurs supérieurs que ces personnages ne peuvent être soupçonnés et que l'enquête doit les épargner. Le statut de ces individus apparaît ainsi analogue à celui des criminels aristocratiques de nos mystères urbains qui se croient – et sont souvent, nous l'avons vu – au-dessus des lois.

Il importe toutefois de souligner une différence fondamentale entre le personnel criminel de *C.S.I.* et celui de nos mystères urbains : dans la série, le portrait de chaque criminel est modalisé par son rôle dans le « carré herméneutique » (victime, coupable, enquêteur, suspect²²⁷). Les coupables sont souvent présentés comme des individus honnêtes et respectables – qui ne sont inculpés que grâce à la perspicacité des C.S.I. – et les personnages qui semblent associés aux classes dangereuses n'ont pas nécessairement commis le crime sur lequel enquête la police. Les coupables relèvent le plus souvent de la criminalité civilisée et, dans une moindre mesure, de la criminalité féminine parce que les scénaristes s'efforcent de surprendre le téléspectateur avec des meurtriers en apparence inoffensifs²²⁸ ou qui

224. *Ibid.*, p. 211.

225. *Ibid.*, p. 440.

226. Par exemple épisodes 4, 10 et 14.

227. Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 92. Il s'agit du même phénomène que nous avons déjà observé chez Léo Malet.

228. Notamment en raison de leur statut socio-professionnel : un homme d'affaires respecté (épisode 1), une épouse dévouée (épisode 6), un étudiant honnête (épisode 5), etc.

ont dans un premier temps été innocentés, à tort, par l'équipe de *C.S.I.*²²⁹. La « prescription déontologique²³⁰ » du métier ou du statut social ne sert pas à choquer le téléspectateur; comme l'association présumée d'un personnage à la criminalité exotique, elle entend plutôt détourner les soupçons.

Dans *C.S.I.*, la mise en scène de la criminalité repose sur deux principes essentiels : montrer que n'importe qui peut devenir, selon les circonstances, un criminel et dissimuler le crime là où il ne semble pas être. C'est précisément cette volonté de « cacher » le coupable pour déjouer le téléspectateur qui permet de comprendre comment la série traite les clichés topiques qu'elle emploie.

Chacun des types que nous avons proposés pour décrire le personnel romanesque criminel de nos mystères urbains est construit, nous l'avons dit, à partir de clichés topiques. La plupart de ceux que nous avons étudiés ont conservé leur efficacité et sont demeurés pertinents. En effet, *C.S.I.* exploite abondamment plusieurs d'entre eux pour créer, dans une série télévisée dont l'intrigue est tout à fait moderne, des types comparables à ceux de nos romans. La série emploie des clichés topiques – et des scénarios usés du roman policier – pour permettre au téléspectateur de catégoriser les personnages. Cependant, l'emploi du *déjà-dit* est loin d'être mécanique ou naïf. Les scénaristes se servent des clichés pour tromper le téléspectateur davantage que pour lui indiquer la solution de l'énigme. Ils peuvent en user pour rendre suspect un personnage qui n'est pas le véritable coupable (par exemple, lorsqu'une femme adultère est retrouvée morte, son mari, qui ne montre aucune émotion, est le premier suspect; lorsqu'une bombe explose dans un édifice, un gardien de sécurité peu respecté de ses confrères et qui ne cache pas sa fascination pour les explosifs est soupçonné du crime²³¹). De même, certaines

229. Par exemple, épisodes 1, 3 et 5. Les épisodes 1 et 8, eux, mettent en scène un meurtrier qui réussit sciemment à se faire innocenter et qui échappe ensuite aux forces de l'ordre. Il arrive que, pour déjouer le téléspectateur, les scénaristes proposent une mort qui n'est pas d'origine criminelle et pour laquelle il n'y a donc pas de coupable (épisode 4).

230. Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 110.

231. Respectivement épisode 4 et 13.

situations convenues peuvent orienter l'enquête dans une mauvaise direction (lorsque parmi les victimes d'une fusillade se trouve un criminel notoire, l'hypothèse du règlement de comptes est immédiatement envisagée²³²). Chaque épisode propose ainsi un délit dont la mise en scène convoque, dans l'encyclopédie des C.S.I. et dans celle des téléspectateurs, un scénario convenu que l'enquête met à l'épreuve.

En fait, ce travail de désorientation est fondamental et systématique dans la série; il se construit sur les compétences des C.S.I. et sur celles des téléspectateurs qui sont donc appelés à mener des enquêtes parallèles. La plupart des épisodes peuvent être résumés en trois séquences. Lors de leur entrée en scène, les C.S.I. éliminent un scénario trop probable qui est un cliché (la cause apparente, mais fausse, de la mort; l'identité d'un coupable tout désigné). Banal, ce scénario a également été envisagé – et rejeté en raison de sa trop grande simplicité – par les téléspectateurs familiers des récits policiers, qu'ils soient écrits, télévisuels, cinématographiques. C'est dire que décoder la série requiert la distinction de différentes encyclopédies chez le téléspectateur qui prend parfois la décision d'écarter un scénario en se fiant à son encyclopédie « policière » au détriment de ses autres encyclopédies. Ainsi, identifier le coupable comme étant l'individu aux mains ensanglantées découvert sur les lieux du crime est un scénario tout à fait logique dans la vie courante; cependant, un tel personnage peut être « innocenté » par le téléspectateur précisément parce que sa culpabilité constitue un scénario trop simple pour une série policière, ne serait-ce que parce qu'il priverait l'épisode de l'enquête qui le fonde. Le téléspectateur qui « enquête » en parallèle avec les C.S.I. n'a donc pas recours aux codes avec lesquels il interprète le monde « réel » et utilise une encyclopédie spécialisée, qui peut entrer en conflit avec celle de la vie courante.

Ensuite, deuxième séquence, les recherches préliminaires conduisent les enquêteurs à identifier un (ou plusieurs) suspect qui a un mobile flagrant ou qui est

232. Épisode 20.

lié à l'arme du crime; il s'agit d'un autre cliché topique que le téléspectateur peut associer à des références convenues dans son encyclopédie « policière ». Les C.S.I. innocentent ce suspect avant de trouver le véritable coupable, ce qui constitue la troisième étape²³³. Les scénaristes optent systématiquement pour une telle construction : si les C.S.I. identifient d'entrée de jeu le vrai coupable, l'épisode est alors construit sur l'étude de preuves contradictoires ou sur la démonstration d'une culpabilité qui semblait initialement impossible. Dans tous les cas, les C.S.I. examinent des scénarios qui sont autant de clichés – et que les téléspectateurs ont donc aussi considérés – qu'ils rejettent sur la base de leurs conclusions scientifiques.

Ce jeu de miroirs, typique du récit policier, provient de ce que la série s'adresse à un public compétent dans ce genre : les scénaristes retiennent des informations pour éviter que l'énigme ne soit résolue prématurément et multiplient les fausses pistes. Chacune de celles-ci est un cliché topique, un scénario convenu que différents personnages et le téléspectateur envisagent spontanément (ils accusent des suspects sans preuve). Le travail des C.S.I. consiste précisément à ne pas se laisser berner par les clichés et les stéréotypes, ce que les enquêteurs réussissent à faire en privilégiant les indices matériels au détriment des témoignages et de leurs propres sentiments. Les C.S.I. font de cette démarche l'essence de leur travail. Ce n'est pas dire que la série parvient à dépasser les clichés puisque la solution, bien qu'inattendue, constitue aussi, le plus souvent, un scénario convenu (et donc un cliché). Néanmoins, nous observons ici un usage distancié des clichés topiques du récit policier, non par un narrateur « conteur » mais par les personnages eux-mêmes. Cette mise à distance provient de l'importance accordée par les scénaristes à l'objectif consistant à surprendre le lecteur : ils cherchent à se différencier en répétant, à créer de l'originalité en réorganisant le *déjà-dit*.

233. Par exemple, dans l'épisode 3, l'ouverture montre un homme qui achève d'enterrer ce qui semble être un cadavre; le téléspectateur découvre ensuite que, contre toutes attentes, le corps est vivant et qu'il s'agit d'une jeune femme. Les premiers soupçons se portent sur le mari de la victime, puis sur un ennemi de celui-ci. En fait, la jeune femme a été enterrée volontairement : elle a organisé un faux enlèvement pour faire chanter son époux. – Dans l'épisode 6, les C.S.I. trouvent un cadavre dans la fondation d'une maison. Ils suspectent le propriétaire de celle-ci puis l'ancien ami de cœur de la victime avant de découvrir que la meurtrière est sa fiancée.

La série *C.S.I.* fait donc usage, dans ses péripéties et dans le portrait de ses personnages, de plusieurs clichés topiques que nous avons rencontrés dans nos mystères urbains. Nous l'avons dit, les romans qui composent notre corpus sont profondément ancrés dans la culture, particulièrement française, du XIX^e siècle. La proximité que nous observons ici est donc, en quelque sorte, inattendue. Il nous semble possible d'expliquer la pérennité du modèle de distribution du personnel criminel que nous avons proposé en soulignant que ces types cristallisent efficacement les craintes suscitées par la criminalité urbaine. Nos mystères urbains et *C.S.I.* ont, en effet, en commun d'exprimer, de problématiser et d'exploiter (du point de vue créatif et du point de vue commercial), au moyen, nous l'avons vu, de procédés analogues ou identiques, une combinaison de phénomènes fictionnels qu'ils décrivent comme des réalités omniprésentes et inquiétantes pour le lecteur/télespectateur. En fait, la série *C.S.I.* retrouve par ses moyens propres les caractéristiques et l'organisation de nos mystères urbains (la distribution du personnel criminel, la teneur professorale de nombreux dialogues, le rapport ambigu aux clichés) avec un succès comparable. Nous serions tenté de conclure que ces traits sont donc à envisager comme une réponse à ce que l'on peut décrire comme une modernité urbaine inquiétante.

On pourra être tenté de nous objecter qu'il s'agit de deux époques bien différentes. Cette affirmation, apparemment indéniable, doit toutefois être nuancée. Le lecteur du XIX^e siècle tout autant que le télespectateur du XXI^e est confronté à une grande ville peuplée de mystères et caractérisée par l'inconnu, par l'anonymat des individus et par la complexité d'une organisation sociale devenue affaire d'apparences et de coulisses. La vie urbaine est placée sous le signe d'une vitesse effrénée qui va en s'accéléralant et qu'il devient difficile de suivre. Si les caractéristiques du rapport à la ville que nous venons d'identifier renvoient à des réalités qui peuvent paraître différentes selon que nous avons en tête le XIX^e siècle ou le XXI^e, elles s'appliquent tout aussi bien à l'un qu'à l'autre et suscitent chez le lecteur et chez le télespectateur des craintes et même un certain malaise. En vertu de ce rapprochement, nos mystères urbains se révèlent des constructions narratives et

discursives issues d'un moment sociohistorique précis mais dotées d'une vaste portée et d'une pérennité surprenante.

Les relectures que nous avons examinées dans ce chapitre constituent autant de points de vue sur le genre des mystères urbains : chacune d'elles s'approprie différentes caractéristiques de nos romans. Rappelons, pour conclure, les formes que prennent ces relectures. La complexification des personnages types consiste à fusionner les catégories de criminels récurrentes dans nos mystères urbains; elle met en évidence une proximité entre les criminalités exotique et civilisée, d'une part, entre la femme criminelle et le surhomme d'autre part. L'« imitation caricaturale » reprend ces types sans les intégrer à un panorama de la criminalité et privilégie le narrateur « conteur » au détriment du narrateur « vulgarisateur ». La réactualisation de nos mystères urbains met en place une distribution du personnel romanesque criminel similaire à celle de nos romans et ajoute une importante dimension ironique à la dualité narrateur « vulgarisateur » et narrateur « conteur ». À l'inverse, les adaptations télévisuelles des romans qui composent notre corpus réduisent ceux-ci à leur dimension mélodramatique et délaissent la scénographie narratoriale de même que l'attitude distanciée face au *déjà-dit* qui caractérisent les grands cycles romanesques que nous étudions. Enfin, la « redécouverte » que nous avons examinée dans *C.S.I.* produit une version adaptée au XXI^e siècle de la poétique du genre des mystères urbains : nous y trouvons toutes les facettes que nous avons dégagées dans notre corpus, y compris une ambiguïté nette envers les clichés.

Ces analyses apportent un éclairage additionnel sur le genre des mystères urbains tel que nous l'avons étudié (notamment quant aux dynamiques à l'œuvre entre les différents types de criminels et quant aux rôles impliqués dans la scénographie narratoriale des romans qui composent notre corpus). Deux formes de

relectures, la réactualisation et la redécouverte, donnent lieu à des œuvres qui proposent une version adaptée de la poétique animant le genre des mystères urbains. La pérennité de celle-ci tient, nous semble-t-il, à ce que toutes ces œuvres (nos romans du XIX^e siècle, ceux de Léo Malet et la série *C.S.I.*) se construisent sur les mêmes enjeux. Elles se donnent d'abord pour projet d'exploiter et d'explorer les secrets de la grande ville considérée comme un lieu qui doit susciter un certain inconfort chez le lecteur/télespectateur. Ensuite, elles ont un rapport particulier au *déjà-dit* : pour éviter de lasser le lecteur (ou le télespectateur), leurs auteurs doivent en quelque sorte créer de l'originalité à répétition (feuilleton après feuilleton, roman après roman, épisode après épisode). Pour atteindre cet objectif, ces œuvres s'efforcent de surprendre le lecteur, de le prendre au dépourvu en l'orientant et en le manipulant précisément au moyen des clichés. En fait, si l'inédit produit toujours du *déjà-dit*, ces œuvres montrent que le *déjà-dit* peut, lui aussi, produire de l'inédit.

Conclusion

Nous voici parvenu au terme d'un parcours initié par une interrogation en apparence fort simple : « Peut-on se différencier en répétant ? ». Sans lever toutes les difficultés, notre étude apporte tout de même, nous semble-t-il, quelques éléments de réponse à cette question tout en illustrant la complexité et la richesse. Synthétisons ici les étapes et les conclusions de notre analyse afin d'en dégager ce qui nous semble essentiel. Nous nous efforcerons ensuite de poser un regard critique sur différentes facettes de notre démonstration puisque, en soulignant certaines de ses limites, nous offrirons une image plus précise de sa véritable portée. Enfin, nous profiterons de ce que notre thèse se veut un tremplin pour nous pencher sur quelques nouvelles avenues de recherche, *a priori* très fécondes, qui ont pris forme au fil de notre travail.

Rétrospective

Rappelons en premier lieu que nous avons choisi de concentrer notre analyse sur les clichés topiques et sur les scénarios convenus et non sur des formules langagières figées parce que, dans notre corpus, ces dernières constituent plutôt des réflexes d'écrivain que des caractéristiques révélatrices du genre des mystères urbains. À l'inverse, les clichés topiques sont au cœur des stratégies narratives déployées pour séduire le lecteur, orienter la lecture et singulariser l'œuvre au sein du genre romanesque. Ils font ainsi l'objet d'un travail de recontextualisation dont notre thèse a tenté de montrer les modalités et les effets. Pour ce faire, nous avons organisé notre démarche, infléchie par l'histoire culturelle, selon trois mouvements : un panorama de l'univers discursif et culturel dans lequel se développent les romans qui composent notre corpus, la mise en place d'une typologie du personnel criminel de ces romans et la formulation d'une poétique des mystères urbains.

Les deux chapitres qui composent la première partie de notre thèse ont été consacrés à mieux comprendre les références et les discours associés aux clichés topiques employés dans notre corpus en rappelant les différents contextes – culturels et sociaux par exemple – dans lesquels s’inscrivent nos romans.

Le premier de ces deux chapitres adoptait une perspective résolument historique : nous y résumions les grands bouleversements de la presse française durant la première décennie de la monarchie de Juillet, de même que l’émergence du roman-feuilleton avant de poser les limites de notre corpus et les principes qui ont mené à sa constitution. Nous avons cherché à inscrire notre travail au sein de vastes processus et de profonds changements car nos œuvres jouent un rôle crucial dans ceux-ci. Nous l’avons rappelé, le roman-feuilleton s’est imposé rapidement mais progressivement; il s’agit d’un mode de publication et d’écriture encore en évolution au moment où nous l’avons abordé. C’est précisément durant la décennie 1840 qu’ils prennent l’importance qu’on leur connaît, particulièrement grâce aux romans que nous avons étudiés. C’est dire que ceux-ci influencent considérablement non seulement des auteurs et des éditeurs – qui veulent obtenir un succès comparable – mais aussi les lecteurs qui seront nombreux après 1842-1843 à lire les romans-feuilletons à l’aune des *Mystères de Paris* notamment. Cette mise au point des tenants et aboutissants d’un vaste phénomène médiatique s’avérait nécessaire afin de décrire et de composer efficacement notre corpus : les mystères urbains. Nous cherchions à dépasser le seul critère du ressassement titrologique auquel a donné lieu *Les Mystères de Paris*. Nous avons donc proposé de nouveaux critères pour en arriver à une première définition opérationnelle des mystères urbains, définition que nous avons par la suite constamment mise à l’épreuve au contact des œuvres de notre corpus.

Dès les premiers moments de notre démarche, il nous a semblé fondamental de placer au cœur de celle-ci la notion de *déjà-dit*, puisque les romans que nous étudions sont toujours écrits « contre » – en opposition, en contiguïté et en

référence à – différents univers culturels et discursifs parmi lesquels, au premier chef, les autres mystères urbains. Il était donc indispensable de dresser un panorama permettant d’apprécier la richesse des références employées par nos romanciers pour édifier leurs œuvres, et par les lecteurs pour construire leur horizon d’attente. Nous avons ainsi examiné des discours variés, passant, par exemple, du roman gothique au roman des « frontières » et de la presse judiciaire à la littérature panoramique. Le genre romanesque agit donc comme un espace de rencontres et de savoirs et la vue d’ensemble que nous avons proposée avait pour objectif de mettre en évidence l’érudition dont font preuve les œuvres et le lecteur qui a les compétences pour reconnaître et apprécier les multiples références qu’il croise. Rappelons que, s’il est ardu et hasardeux de déterminer avec précision l’origine d’un cliché – qu’il soit langagier ou topique –, il est toutefois possible d’observer que celui-ci est particulièrement associé à un corpus ou à un genre. Pour cette raison, il était impératif, nous semble-t-il, d’observer les traditions qui s’entrechoquent dans nos mystères urbains, et qui sont à penser comme des amalgames de références diverses, anciennes ou parfaitement modernes. Trois thèmes majeurs s’entrelacent – et se déclinent de multiples façons – dans nos romans : la ville, le crime et la peur (non la terreur, mais un malaise suscité par les réalités urbaines).

Après avoir synthétisé les grandes lignes du réseau intertextuel et interdiscursif dans lequel s’intègrent nos mystères urbains, nous nous sommes penché, dans la seconde partie de notre thèse, sur la dramatisation de la ville criminelle des romans qui composent notre corpus. En raison du rôle crucial des personnages, nous avons mis en place une typologie du personnel criminel romanesque. Nous en avons ainsi proposé quatre types : les criminels exotique, civilisé, féminin et le surhomme. L’examen de ceux-ci a servi à la fois à offrir un tableau de la ville telle que nos œuvres la fictionnalisent et à dégager les modalités de leur utilisation des clichés topiques.

Dans le premier chapitre de la seconde partie de notre thèse, nous avons montré que nos mystères urbains s'ouvrent invariablement sur le tableau d'une criminalité des bas-fonds signalée par un exotisme social. Les narrateurs proposent des malfaiteurs dont le caractère criminel apparaît d'emblée aux yeux des autres personnages et à ceux du lecteur. Ils construisent ces personnages hors-la-loi sur une opposition entre leurs mœurs « exotiques » et leur proximité géographique en fictionnalisant les quartiers réels dans lesquels ils rôderaient et en affirmant que les personnages honnêtes – et le lecteur – peuvent les croiser. Les criminels des bas-fonds sont mis en scène comme une vaste armée de l'ombre constituée de trois types de bandits. Les plus nombreux sont ceux que nous avons nommés les brutes en raison de leur bestialité et de leur caractère barbare. Un nombre plus restreint de personnages occupe un rang supérieur dans la hiérarchie de la criminalité exotique : ce sont les usuriers qui jouent un rôle crucial dans la vaste économie interlope que fictionnalisent les romans, en facilitant la circulation des fonds et en organisant des cambriolages. Enfin, chaque mystère urbain présente un criminel d'exception, c'est-à-dire un scélérat de basse extraction particulièrement doué qui prend une importance considérable dans les intrigues. Il incarne une criminalité qui parvient à sortir des bas-fonds et il se révèle plus menaçant que ses confrères. Dans tous les cas, la criminalité exotique est violente, sanglante et sauvage.

Le second type, le criminel civilisé, est placé sous le signe d'une proximité encore plus marquée avec les citoyens honnêtes; en effet, ceux-ci peuvent le côtoyer facilement parce que les narrateurs ne lui attribuent pas nécessairement des traits qui le rendent d'emblée repérable. Ce criminel profite d'un statut social respectable qui lui donne certains pouvoirs dont il use pour enfreindre la loi. Le lecteur rencontre ainsi des aristocrates nobles de sang dont le comportement est déclaré indigne de leur titre, de même que des professionnels qui commettent des délits tout en exerçant des emplois ayant la double vocation de maintenir l'ordre dans la société et de faire appliquer les lois. En mettant en scène des personnages qui sont des

criminels malgré la « forte prescription déontologique¹ » associée à leur rôle et à leur position dans la société, les narrateurs défendent l'idée que la criminalité peut éclore dans toutes les sphères sociales. Les criminels civilisés profitent des pouvoirs que la société leur accorde et du savoir qu'ils ont acquis dans le cadre de leur profession : ces personnages sont fréquemment des actualisations modernes de clichés anciens. Parce que les criminels civilisés sont nombreux dans nos œuvres et parce qu'ils constituent une proportion dominante du personnel romanesque aristocratique et professionnel, ils cristallisent une opposition entre le lecteur, honnête, et la société souvent corrompue et toujours insensible. L'idéal de la collectivité bourgeoise offert dans nos romans est ainsi constamment mis à mal par ces personnages dont les crimes ne sont pas toujours sanctionnés.

Le crime au féminin est lui aussi présenté comme une menace envers l'ordre établi dans la société fictionnalisée par nos mystères urbains : les femmes séductrices et hors-séduction échappent à tout contrôle masculin tandis que les désirs que suscite la femme à séduire conduisent différents personnages à commettre des délits pour les satisfaire. La femme qui n'est pas cantonnée dans un rôle de proie est, dans nos romans, presque monstrueuse. Très présente au sein des intrigues, parce que son emploi est dramatiquement fructueux, elle est mise en scène comme une anomalie que ceux qui œuvrent au bon fonctionnement de la société doivent amender. À cet égard, on peut être tenté de comparer la femme séductrice et la femme hors-séduction aux criminels exotiques et civilisés, d'autant qu'elles peuvent être issues de toutes les couches de la société; cependant, les narrateurs distinguent les criminelles en leur attribuant généralement une cruauté considérable (et même gratuite dans le cas de la Chouette). C'est dire que le crime au féminin est posé comme un phénomène distinct des autres formes de criminalité.

1. Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 110.

De façon analogue, le surhomme fait l'objet d'un important travail d'accentuation qui le différencie au sein des personnages (criminels et honnêtes) de nos mystères urbains. Nous avons constaté que plusieurs de nos romans proposent de ce type un portrait d'inspiration byronienne et le caractérisent par une puissance considérable (à la fois physique, intellectuelle et financière). Ce modèle est cependant déjà en crise au sein de notre corpus car certains de nos romans s'en écartent de façon significative, particulièrement *Les Vrais Mystères de Paris* et *Les Mystères du Palais-Royal*. Toutes ses incarnations ont cependant en commun de présenter une ambivalence et d'enfreindre les lois et les conventions sociales. De telles caractéristiques situent ce type de personnage dans une marginalité et dans une relation problématique avec la société bourgeoise. Il constitue ainsi une figure à laquelle s'attache une dimension éminemment pessimiste : que son intervention soit nécessaire revient à affirmer que les criminels ne peuvent être combattus que par le crime lui-même, en enfreignant la loi. C'est dire que les romanciers n'offrent aucune solution au « problème » de la criminalité qui soit applicable à l'univers du lecteur.

Ces quatre types permettent de rendre compte de l'ensemble du personnel criminel fictionnalisé dans nos mystères urbains. Nous l'avons vu, ils cristallisent ce qui nous semble constituer les principales facettes anxiogènes de la criminalité urbaine : l'existence d'une armée de l'ombre rôdant dans les bas-fonds, l'omniprésence de malfaiteurs dissimulés derrière des statuts qui, d'un point de vue déontologique, sont associés au maintien de l'ordre social, l'irréductible menace de l'émancipation des femmes échappant au contrôle des personnages masculins, le caractère insoluble du crime qui ne peut être combattu que par des individus agissant en dehors des lois. La distribution du personnel romanesque traduit donc des inquiétudes qui circulent ailleurs dans les discours sur la cité. Cette conclusion prend une saveur particulière dès lors que les criminels que nous avons étudiés ont en commun d'être construits avec des clichés souvent anciens qui sont recontextualisés au moyen de caractéristiques résolument urbaines et contemporaines. Chacun de ces personnages cumule ainsi une tradition fort connue et des traits neufs aux yeux des romanciers et de leurs premiers lecteurs.

Dans la troisième partie de notre thèse, nous avons cherché à utiliser les acquis de notre typologie du personnel criminel romanesque pour façonner une poétique des mystères urbains et déterminer comment les nombreux clichés que nos romans emploient peuvent et, surtout, doivent être lus. Pour ce faire, nous nous sommes efforcé, dans un premier temps, de mettre en lumière le cadre énonciatif dans lequel s'élaborent nos mystères urbains. Nous avons ensuite tenté d'éclairer le fonctionnement de la poétique ainsi dégagée en la confrontant à différentes relectures qui en ont été faites pour mieux apprécier son fonctionnement et mettre en relief les principales dynamiques qui l'animent.

Nous avons consacré notre septième chapitre à l'analyse de la programmation de la lecture à laquelle se livrent nos mystères urbains pour séduire leur lecteur et pour se légitimer en tant qu'œuvre. Ces deux objectifs constituent des enjeux de tous les instants dans nos romans qui, pour les atteindre, mettent en place une scénographie narratoriale vouée à cet effet. « [C]onteur et vulgarisateur² », le narrateur se veut à la fois celui qui dispense au lecteur un savoir « sérieux » et celui qui joue avec ce même lecteur. Transparaissent dans cette dualité une résistance de l'œuvre à sa catégorisation comme « roman “romanesque”³ » et, paradoxalement, les marques de la revendication d'une dimension ludique. Cette image que propose de lui-même le narrateur se construit avec la fictionnalisation du lecteur qui apparaît dans les textes comme un « lecteur virtuel⁴ » doté des compétences nécessaires pour décoder le fonctionnement de l'œuvre et celui de la ville fictionnalisée. Le narrateur introduit dans le roman une double lecture : la première est naïve et participative, la seconde est, en apparence, distanciée. À la lumière de ces conclusions, la poétique de nos mystères urbains se construit donc sur une distribution du personnel criminel romanesque selon les quatre types que nous avons suggérés, sur une scénographie narratoriale à la fois sérieuse et ludique et sur un rapport ambigu aux clichés. On le

2. Lise Queffélec, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique. Étude du roman-feuilleton de La Presse de 1836 à 1848*, thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1983, p. 355.

3. Lise Queffélec, « Le lecteur du roman comme lectrice : stratégies romanesques et stratégies critiques sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme*, n° 53, 1986-3, p. 9.

4. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 266.

voit, le texte de ces œuvres se révèle être une machine complexe qui ne se laisse pas facilement cerner; il propose une lecture de l'entre-deux caractérisée par un va-et-vient constant entre le sérieux et le jeu.

Dans le chapitre final de notre thèse, nous avons observé les modifications que des œuvres fort diverses font subir aux caractéristiques fondamentales de la poétique des mystères urbains. Nous avons ainsi constaté que les facettes anxiogènes de la ville qu'exploitent nos romans transparaissent également au sein de différentes œuvres (littéraires, cinématographiques, télévisuelles) qui emploient la même distribution du personnel criminel (laquelle ne fait l'objet que de modifications mineures, particulièrement quant à la criminalité au féminin). De plus, au sein de la scénographie narrative, l'ironie prend, après nos mystères urbains, une importance de plus en plus considérable, particulièrement pour mettre à distance le narrateur dispensant un savoir sérieux et l'usage qu'il fait des clichés. Dans les relectures que nous avons étudiées, les mécanismes visant à exhiber les procédés convenus sont ainsi plus saillants que dans nos romans. En les examinant, nous avons à nouveau constaté que si les œuvres qui composent notre corpus ne proposent pas une entreprise généralisée de déconstruction des clichés, elles présentent bien une méfiance envers le *déjà-dit* dont elles usent. Cette méfiance est au cœur même de la poétique du genre des mystères urbains.

Notre thèse nous a donc permis de passer de la question « Peut-on se différencier en répétant ? » à « Comment se différencier en répétant ? ». Nous avons conclu que l'utilisation des clichés dans le corpus que nous avons formé n'est ni mécanique ni parfaitement naïve. Les romanciers usent de procédés convenus pour faciliter la lisibilité et orienter la lecture, mais ils cherchent à apposer leur marque aux clichés qu'ils mobilisent. La poétique du genre des mystères urbains que nous avons proposée peut agir, croyons-nous, comme un cadre d'analyse précieux. Avant de revenir sur les prolongements qu'appelle notre démarche, il nous semble

cependant nécessaire d'aborder au préalable certaines des questions qu'elle n'a peut-être pas résolues.

Chemins de traverse

Pendant l'écriture de notre thèse, nous avons choisi de ne pas – ou n'avons pu – effectuer certaines études dont la pertinence apparaissait au fil de l'avancée de nos travaux. Nos décisions ont toujours été dictées par la volonté d'éviter de disperser notre propos. Il n'est cependant pas inutile de mentionner ici quelques-unes de ces voies que nous n'avons pas empruntées. Nous mettrons ainsi en évidence la variété des interrogations et des projets, d'envergures diverses, qui pourraient offrir un éclairage intéressant sur les mystères urbains que nous avons étudiés.

En premier lieu, nous aurions souhaité pouvoir faire preuve d'une exhaustivité plus grande dans le dépouillement de la presse parisienne et dans l'examen des romans publiés en volume entre 1840 et 1860. Cette tâche considérable était toutefois incompatible avec le cadre doctoral qui est le nôtre. Nous avons donc été contraint de proposer un panorama tributaire, au moins au départ, du ressassement titrologique; le titre des romans a ainsi joué un rôle prépondérant pour déterminer les œuvres qui pouvaient être intégrées à notre corpus (nous avons toutefois montré, nous semble-t-il, que la composition de celui-ci ne repose pas que sur ce seul critère). Nous avons pu observer que l'examen de ceux de nos romans qui ont été oubliés par l'histoire littéraire donne un relief fort éclairant à l'étude de ceux qui sont demeurés présents dans l'institution critique. Chaque étude supplémentaire constituerait un apport enrichissant à notre corpus et nous ne pouvons nous empêcher de nous interroger sur l'intégration d'autres mystères urbains issus de la période que nous avons étudiée à nos analyses.

Une autre motivation explique notre désir de nous pencher sur des œuvres peu connues : obtenir une perspective plus exacte de la façon dont les romans que nous étudions se construisent par rapport à la norme (entendue au sens quantitatif et non prescriptif) générique. Ainsi, durant la période qui nous occupe, la production feuilletonesque constitue un vaste corpus dont la critique actuelle n'a souvent retenu que les noms les plus connus, ce qui infléchit invariablement l'analyse littéraire puisqu'une forte proportion d'œuvres demeure souvent dans l'obscurité. Il ne faut pas perdre de vue que celles qui sont reconnues par la postérité, si elles peuvent être représentatives de différents traits ou facettes du genre, sont aussi nécessairement à plusieurs égards exceptionnelles puisqu'elles se sont distinguées de la masse de la production. Jauger le roman-feuilleton à partir des *Mystères de Paris*, par exemple, ne peut donc offrir qu'une perspective partielle ou tronquée. Une compréhension juste des enjeux des mystères urbains et de la spécificité de chacun de nos romans, en regard de la pratique feuilletonesque et du genre romanesque, passe ainsi nécessairement par l'étude des « oubliés ».

Dans un ordre d'idées semblables, on pourra nous reprocher de ne pas avoir offert un relevé systématique des clichés topiques utilisés dans nos mystères urbains. Nous avons plutôt opté pour l'étude des plus significatifs d'entre eux; nous avons donc concentré nos efforts sur ceux qui nous semblaient constituer des « clichés de genre⁵ » et pouvaient permettre de dégager l'architecture narrative et les principaux réseaux de sens des œuvres. Nous cherchions ainsi d'abord à mettre en évidence les rôles des procédés convenus dans nos romans; en conséquence, il est vrai que leur fréquence (leur nombre) peut faire encore l'objet de certaines interrogations, notamment à propos de l'usage imposant, selon l'idée reçue, que feraient nos mystères urbains des clichés. Cette question, qui reste à éclaircir, constituerait une vaste entreprise.

5. Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, Paris, SEDES, 1982, p. 113.

À ces deux imposants objets d'étude, s'en ajoutent d'autres d'une portée plus limitée. Bien que tout au long de notre travail nous ayons cherché à maintenir notre sensibilité à la spécificité de chacun de nos auteurs, notre démarche nous a conduit à les aborder d'abord dans la perspective d'une problématique commune. Nous en sommes ainsi venu à délaissier certaines avenues dignes d'intérêt, qui nous auraient entraîné peut-être dans quelques digressions. Nous pouvons en donner deux exemples.

Il aurait ainsi été intéressant d'aborder *Les Vrais Mystères de Paris* dans une perspective réunissant les œuvres de Vidocq en raison de la continuité des projets que celles-ci revendiquent. L'examen de ce roman aurait pu conjointre ceux des *Mémoires*⁶ de l'ancien forçat, de son dictionnaire de la criminalité (*Les Voleurs : physiologie de leurs mœurs et de leur langage, ouvrage qui dévoile les ruses de tous les fripons et destiné à devenir le vade-mecum de tous les honnêtes gens*⁷), d'un second roman construit à même les « souvenirs » de l'auteur (*Les Chauffeurs du Nord, souvenirs de l'an IV à l'an VI*⁸) et de différentes publications non fictionnelles (par exemple *Quelques mots sur une question à l'ordre du jour, réflexions sur les moyens propres à diminuer les crimes et les récidives*⁹). Au-delà des différences génériques qui séparent ces ouvrages, l'auteur reprend systématiquement le même canevas : le dévoilement de la criminalité, particulièrement urbaine. D'ailleurs, certaines pages sont réemployées et circulent d'un texte à l'autre. Si, comme dans les romans qui composent notre corpus, le narrateur affirme dispenser un savoir « sérieux », son ton est parfois très proche de celui que le lecteur rencontre dans des ouvrages à vocation humoristique, par exemple les « physiologies ». La scénographie narrative qu'instaure Vidocq dans ses œuvres semble récurrente et demanderait à être étudiée dans sa globalité. L'examen des modalités de ce

6. Paris, Tenon, 1828-1829, 4 vol. in-8°. Si l'ouvrage n'est pas de la main de Vidocq – mais l'implication exacte des rédacteurs engagés par l'éditeur suscite encore des interrogations –, Vidocq a bien accepté d'apposer sa signature et donc d'endosser, au moins dans une certaine mesure, le texte.

7. Paris, Chez l'auteur, 1836, 2 vol. in-8°.

8. Paris, Comptoir des imprimeurs réunis, 1845-1846, 5 vol. in-8°.

9. Paris, Chez l'auteur, 1844, 1 vol. in-8°.

ressassement serait extrêmement instructif et ferait même écho à notre poétique des mystères urbains.

Si nous avons été attentif à la singularité de Clémence Robert comme auteur et à celle de son roman, nous n'avons pas tenté de proposer une lecture consacrée spécifiquement au fait qu'elle constitue la seule auteur femme au sein de notre corpus. Une analyse visant à articuler les caractéristiques de la construction de son roman à sa condition de feuilletoniste et de républicaine engagée s'avérerait sans doute fructueuse. On peut se demander si, à être comparé systématiquement à des ouvrages rédigés par des hommes, *Les Mendiants de Paris* ne perd pas une part de son originalité. L'interrogation semble d'autant plus pertinente que, à notre connaissance, ce roman n'a pas fait l'objet d'études critiques approfondies. Malgré les nombreux travaux de chercheurs comme Martine Reid et Christine Planté¹⁰, nous ne disposons pas encore d'une tradition critique étoffée sur les feuilletonistes de sexe féminin de cette époque. Ces femmes demeurent trop souvent dans l'ombre des romanciers célèbres de la période.

Ces interrogations, qu'il ne nous a pas été loisible de développer comme nous l'aurions voulu, nous donnent l'occasion de rappeler que notre démarche, axée sur l'usage des clichés topiques et sur la dramatisation de la ville criminelle, montre l'intérêt de diversifier et de croiser les perspectives pour étudier les mystères urbains sur lesquels nous nous sommes penché. La pertinence de multiplier les angles d'approche pour examiner ces romans qui, hormis *Les Mystères de Paris* et, dans une moindre mesure, *Les Mohicans de Paris* et *Les Mystères de Londres*, demeurent méconnus, apparaît de façon plus nette encore à l'examen de nouvelles problématiques auxquelles nous ont conduit nos travaux. En effet, celles-ci sont autant de chantiers qui concernent aussi bien les mystères urbains que la

10. Voir par exemple Martine Reid, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, « L'Extrême contemporain », 331 p. et Christine Planté, *La petite Sœur de Balzac*, Paris, Seuil, « Libres à elles », 374 p.

construction de l'imaginaire collectif et les pratiques de lecture de l'œuvre romanesque.

Prolongements

Notre thèse ouvre en effet plusieurs programmes de recherche portant sur des corpus variés et s'inscrivant au sein de questionnements interdisciplinaires. On peut penser d'abord à explorer davantage de relectures de nos mystères urbains, particulièrement en nous consacrant aux œuvres d'auteurs ayant grandi avec ou immédiatement après le succès des romans que nous avons étudiés, par exemple Ponson du Terrail (1829-1871) ou Jules Lermina (1839-1915). Il s'agit d'un vaste corpus dont l'examen, mis en regard de nos travaux sur les décennies 1840 et 1850, pourrait contribuer à une meilleure compréhension des discours d'insécurité qui ont une importance considérable au XIX^e siècle (et, tout spécialement, dans les dernières décennies de celui-ci¹¹), notamment en mettant en lumière d'éventuels changements ou une pérennité tout aussi significative des clichés employés pour dramatiser la ville criminelle.

Un second chantier qui nous semble tout aussi prometteur prend sa source dans les similitudes que nous avons observées entre le criminel d'exception et la figure de Robert Macaire. Celles-ci montrent, croyons-nous, l'intérêt d'étudier les fictionnalisations, notamment romanesques, de cette figure afin de comparer son développement au sein de genres littéraires variés, en particulier en tenant compte des effets de la censure¹². Alors que se multiplient durant la première moitié du XIX^e siècle les discours des et sur les criminels, la construction de personnages

11. Voir par exemple la troisième partie « Délinquance et insécurité » de l'ouvrage *Crime et culture au XIX^e siècle* de Dominique Kalifa (Paris, Perrin, « Pour l'histoire », 2005, pp. 235-331).

12. Par exemple, lorsque Eugène Sue a adapté *Les Mystères de Paris* pour la scène, les censeurs ont exigé « [l]a suppression de tous les passages qui rendaient cyniquement plaisant le rôle du Maître d'école » (rapport du 1^{er} février 1844, cité par Odile Krakovitch dans « Liberté du roman-feuilleton et censure au théâtre : le cas Eugène Sue », *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*, n° 33 (« Le Roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle »), 2005, p. 34).

cyniques qui relativisent leurs méfaits, et que les narrateurs dénoncent d'une main et tentent de rendre sympathiques au lecteur de l'autre (notamment au moyen de l'humour), constitue une forme de subversion de la moralité bourgeoise qui mériterait d'être étudiée attentivement. Un troisième chantier consiste à examiner comment la presse judiciaire rapporte le crime en inscrivant l'analyse dans la perspective de la poétique que nous avons observée dans nos mystères urbains. L'examen des techniques employées par des journaux comme la *Gazette des Tribunaux* et *Le Droit* permettrait de mieux comprendre la circulation considérable des procédés que nous avons observés. Il ne s'agit pas de chercher à situer l'aval ni l'amont des échanges (il nous importe peu de déterminer qui des journaux ou des romans empruntent aux autres) mais d'apprécier une éventuelle communauté entre la fiction et la presse dans la mise en discours du crime.

Il nous paraît intéressant de nous arrêter plus longuement sur un quatrième programme de recherche suggéré par notre thèse parce que celui-ci s'inscrit dans la continuité d'un sujet qui s'est maintenu constamment aux frontières de notre démarche : l'encyclopédie et les compétences du lecteur de nos romans (celles que l'auteur lui suppose et celles que l'œuvre l'aide à développer). Nous considérerons ici l'existence d'une lecture « spécialisée » des mystères urbains caractérisée par des compétences génériques particulières. Pour ce faire, il nous faut d'abord insister sur une des facettes du « lecteur modèle¹³ » que prévoient – et proposent – ces romans : le lecteur qui sait déchiffrer. Nous pourrions ensuite envisager cette lecture « spécialisée » de la dramatisation de la ville criminelle.

Au-delà des informations factuelles qui sont proposées dans nos mystères urbains, le motif du savoir se rencontre dans toutes les strates de nos œuvres : le surhomme reconstruit l'histoire de différents personnages, le narrateur exhibe, parfois ironiquement, les codes de sa narration au lecteur et les romans annoncent

13. Umberto Eco, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, « Figures », 1985, pp. 67-68.

qu'ils dévoileront les secrets et le fonctionnement de la ville. En fait, notre modèle de la poétique des mystères urbains montre que la construction de ces romans conduit à penser le lecteur comme un observateur apte à décoder ce qu'il voit et ce qu'il lit. Reprenons brièvement l'exemple particulièrement probant de la présentation de la criminalité exotique. Nous l'avons vu, les narrateurs déploient de multiples efforts pour classer les criminels des bas-fonds : omniprésente dans *Les Vrais Mystères de Paris*, la catégorisation des malfaiteurs se rencontre dans tous nos romans¹⁴. Dominique Kalifa voit dans « les taxinomies et les nomenclatures de bandits¹⁵ » une « sorte de marque de fabrique, ou de label générique¹⁶ » des Mémoires de policiers et des romans criminels, parmi lesquels il range les œuvres que nous avons étudiées. Cet historien montre que le procédé n'est pas une particularité de nos mystères urbains. Si, comme il le souligne, ces « nomenclatures » participent à « l'exploitation sans nuances du pittoresque des bas-fonds¹⁷ », elles ne s'y réduisent toutefois pas. Les narrateurs ne font pas que nommer les criminels : ils explicitent le fonctionnement de leurs groupes sociaux, les organisent et les hiérarchisent. Inscrites dans un projet de dévoilement de la ville, ces « nomenclatures » traduisent un effort pour familiariser le lecteur avec l'armée criminelle des bas-fonds qui est fictionnalisée. La taxinomie est mise en scène comme un outil servant à apprivoiser – et à décoder – un phénomène qui demeurerait autrement impénétrable pour le lecteur.

Voir au-delà des apparences est un véritable leitmotiv de nos mystères urbains. Lorsque ceux-ci dévoilent « les mystères » de la ville, ils décrivent des lieux ou des caractéristiques de personnages auxquels ils attribuent ainsi une valeur signifiante. En cela, ils s'apparentent bel et bien, au moins dans la construction de certaines de leurs trames secondaires, au « paradigme indiciaire » qui est fondé,

14. Voir notamment *MoP*, pp. 14-15, *MeP*, pp. 125-127 et *MysP*, pp. 956-961.

15. Dominique Kalifa, « Les policiers, auteurs de feuilletons ? », dans Marie-Françoise Cachin, Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier et Claire Parfait (dir.), *Au bonheur du feuilleton : naissance et mutations d'un genre (États-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, Créaphis, 2007, p. 146.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

selon Carlo Ginzburg, sur le postulat que, « [s]i la réalité est opaque, des zones privilégiées existent – traces, indices – qui permettent de la déchiffrer¹⁸ ». L'importance que prend le motif du « caché » dans la narration des mystères urbains doit toutefois être appréciée avec nuance. Pour ce faire, penchons-nous sur la notion de « récit à énigme » dont Chantal Massol, étudiant le « récit herméneutique balzacien », propose la définition suivante :

[Une] forme narrative [qui] repose sur un questionnement qui s'intensifie. L'interrogation, qui est à son principe, se montre, progressivement, capable de sous-tendre l'ensemble du récit. Le secret, dont tout récit de ce type laisse augurer le dévoilement, y devient le moteur de l'action¹⁹.

Nos mystères urbains ne sont donc pas des « récits à énigme » au sens strict puisque, si le secret est crucial dans le projet qu'annoncent nos œuvres, il n'en constitue pas « le moteur de l'action ». Ce phénomène s'explique d'abord parce que, comme l'a montré Chantal Massol, « l'esthétique du feuilleton fait perdre, justement, à l'énigme, de sa force et de son intérêt²⁰ ». Néanmoins, le secret, pensé comme « la raison, l'explication cachée des choses²¹ », est un thème omniprésent et joue un rôle indispensable dans nos romans.

Chantal Massol souligne que le « lecteur d'un récit à énigme est toujours, peu ou prou, interpellé en tant que joueur²² » et rappelle qu'il s'agit d'un point de rapprochement important avec le récit policier. De façon analogue, si nos mystères urbains ne sont pas organisés globalement selon une démarche « indiciaire », ils « interpell[ent le lecteur] en tant que joueur » à diverses reprises. Celui-ci peut alors confronter à la construction de l'œuvre, ses habiletés qui relèvent de la « lecture spécialisée ».

18. Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1989 [1^{re} éd. : 1986], p. 177.

19. Chantal Massol, *Une poétique de l'énigme. Le récit herméneutique balzacien*, Paris, Droz, 2006, p. 26.

20. *Ibid.*, p. 82.

21. *Ibid.*, p. 49.

22. Chantal Massol, *op. cit.*, p. 221.

On le sait, la lecture n'est jamais un phénomène purement passif. On peut distinguer, comme nous l'avons fait au moment d'étudier la scénographie narratoire de nos mystères urbains, d'une part la lecture naïve, au premier degré, qui caractérise aussi les classes populaires à la Belle Époque selon les travaux d'Anne-Marie Thiesse²³, et, d'autre part, la lecture distanciée, celle de lecteurs qui, selon Jacques Migozzi, « déguste[nt] conjointement le frisson du premier degré et la complicité souriante du second degré²⁴ ». Il nous semble toutefois nécessaire d'être attentif à l'expertise du lecteur : celui-ci peut être plus ou moins familier avec les codes génériques (ou thématiques, etc.) de l'œuvre qu'il lit. Par exemple, sans se livrer à une lecture naïve, un lecteur qui maîtrise les codes génériques de la poésie ou de la tragédie classique peut ne pas posséder l'encyclopédie qui lui permettrait d'apprécier les références d'un roman de science-fiction. Par ailleurs, un lecteur peut reconnaître les stéréotypes évoqués par une œuvre sans s'intéresser aux raisons pour lesquelles cette dernière a recours à eux. La lecture « spécialisée » sur laquelle nous réfléchissons ici relève d'une compétence (l'expertise permettant de repérer des éléments significatifs de l'œuvre, repérage effectué par une lecture naïve ou distanciée) développée grâce aux lectures antérieures qui ont enrichi l'encyclopédie du lecteur associée à un genre spécifique. Afin d'illustrer cette notion et la dynamique qu'elle suppose, prenons l'exemple fort connu du récit policier.

En vertu du caractère convenu – et donc prévisible – de nombreux scénarios criminels, l'objectif premier – surprendre le lecteur – du sous-genre du roman policier qu'est le roman d'énigme (le roman-problème) demande une construction narrative de plus en plus élaborée. L'auteur bouleverse la distribution des rôles du « carré herméneutique » tel que décrit par Jacques Dubois²⁵ parce que, au fil de leurs

23. Voir notamment Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle-Époque*, Paris, Le Chemin vert, 1984, pp. 54-57.

24. Jacques Migozzi, « Le retour éditorial du refoulé ou la jubilation du second degré », dans Jacques Migozzi (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, actes du colloque international de mai 1995 à Limoges, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1997, p. 236.

25. Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 94.

lectures, les lecteurs de récits policiers deviennent de plus en plus habiles à découvrir le meurtrier. L'écrivain doit composer avec un lecteur qui

ne s'assimile plus au détective déchiffreur d'indices mais au romancier monteur de la fiction. [Le lecteur] s'efforce dès lors de voir, à travers quelles astuces, à travers quelles tactiques, l'auteur met progressivement en place son énigme et en prépare la solution²⁶.

En conséquence, les œuvres policières doivent être plus discrètes dans la divulgation des indices et plus retorses dans leur narration. Le lecteur de récits policiers développe des compétences génériques, ce qui conduit les auteurs à prévoir un « lecteur modèle » en fonction du niveau d'habileté toujours croissant qu'ils prêtent au lecteur. Celui-ci peut même dépasser le cadre littéraire comme l'ont constaté Annie Collovald et Erik Neveu :

[L]orsqu'on accompagne les lecteurs au plus près de leurs manières de lire, ce qui s'offre dans et au bout des lectures policières, c'est aussi une autre "lecture" : une interprétation du monde social. L'un des paradoxes de notre enquête est ainsi d'inviter à sortir d'une sociologie de la lecture pour replacer la pratique lectorale parmi l'ensemble des activités de déchiffrement du monde réel²⁷.

L'activité interprétative – de l'œuvre et du « monde réel » – peut ainsi être fortement influencée par la posture que l'œuvre – ou les œuvres – proposent – imposent ? – au lecteur. C'est l'existence d'un phénomène analogue qu'il nous paraît fécond d'approfondir avec nos mystères urbains, qui assimilent la capacité à décoder la construction du récit avec celle de déchiffrer le réel.

Loin de nous l'idée d'amalgamer sans précautions les lecteurs des mystères urbains du second tiers du XIX^e siècle à ceux des récits policiers des dernières décennies du XX^e. Cependant, ces deux types d'œuvres ont, nous l'avons vu, plusieurs points – thématiques et narratifs – en commun. Il n'est pas inutile de rappeler également l'importance, pour la lecture des romans policiers, de l'indication paratextuelle de la collection qui

26. *Ibid.*, p. 135.

27. Annie Collovald et Erik Neveu, *Lire le noir : enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, « Études et recherche », 2004, p. 318.

provoque une stabilisation cognitive qui a pour effet [...] de donner la même heure à tous les partenaires impliqués même *in absentia* dans l'acte de lecture (en plus du lecteur, pensez à l'auteur et à l'éditeur)²⁸.

Le ressassement titrologique qui caractérise les romans que nous avons étudiés crée un phénomène de « stabilisation cognitive » analogue. En effet, lorsqu'un lecteur entame la lecture d'un « *Mystères de* » (ou d'un ouvrage dont le titre est une variation de ce syntagme), il présume de certaines caractéristiques de l'œuvre comme il catégorise un ouvrage grâce à la collection à laquelle celui-ci appartient. En s'inscrivant explicitement dans le sillage de leurs prédécesseurs, les mystères urbains cherchent précisément à susciter de telles attentes et, ce faisant, prêtent au lecteur la maîtrise des codes appropriés, notamment narratifs.

L'expertise du lecteur peut porter sur des éléments secondaires, par exemple l'argot : après que Sue eut prétendu initier son lecteur à celui-ci, les autres auteurs se situent par rapport à cet illustre prédécesseur, en le corrigeant ou en prenant leurs distances face à lui. La mise en scène du langage des bas-fonds se construit ainsi selon une configuration particulière en raison de l'expertise que supposent les auteurs à leur lecteur. La description des délits commis par les criminels exotiques fait également l'objet d'un tel travail qui se manifeste par une surenchère dans l'habileté des malfaiteurs et dans la cruauté des délits. Les compétences attribuées au lecteur peuvent aussi engendrer des phénomènes plus élaborés, notamment la multiplication et la complexification des manœuvres des opposants dans l'intrigue ou une recherche d'originalité plus accentuée dans les actions qui vont permettre le triomphe du héros.

La répétition constitue bel et bien une caractéristique primordiale du roman populaire – et par conséquent des romans dont nous traitons – mais elle ne doit pas être considérée comme une redondance mécanique, employée exclusivement pour

28. Paul Bleton, *Ça se lit comme un roman policier : comprendre la lecture sérielle*, Québec, Éditions Nota Bene, « Études culturelles », 1999, p. 171. Nous rencontrons la même analyse sous la plume de Gérard Genette : « Le label de collection [...] est donc un redoublement du label éditorial, qui indique immédiatement au lecteur potentiel à quel type, sinon à quel genre d'ouvrage il a affaire » (*Seuils*, Paris, Seuil, « Essais », 2002 [1^{re} éd. : 1987], p. 26).

susciter un plaisir de la reconnaissance. Si elle constitue une stratégie narrative, elle intègre aussi, nous croyons l'avoir montré, une recherche de nouveauté et d'inédit. Dans les mystères urbains, particulièrement après la période que nous avons étudiée, cette dialectique entre le connu et l'inconnu doit être appréhendée dans la perspective d'une compétence générique du lecteur portant sur la dramatisation de la ville criminelle. En fait, pour comprendre l'inscription des mystères urbains dans l'imaginaire de leur époque – c'est-à-dire pour apprécier ce qu'ils en fictionnalisent, ce qu'ils en délaissent et en quoi ils y contribuent –, il est nécessaire de penser leur construction en termes d'efforts pour se différencier et pour séduire un lecteur familier, non pas nécessairement de la criminalité urbaine, mais de la façon de la mettre en scène.

Précisons pour finir que notre approche ne se veut en aucune façon restreinte aux mystères urbains; elle nous semble au contraire pouvoir constituer une démarche féconde pour aborder différents corpus. Pour qu'elle soit fructueuse, il faut toutefois que ceux-ci soient caractérisés par une forme de « sérialisation », c'est-à-dire par l'« appartenance à des séries compatibles mais non superposables²⁹ ». Le paradigme de la culture médiatique qui se développe au XIX^e siècle impose les impératifs commerciaux dans les processus de création pour une part croissante de la production romanesque. En conséquence, les groupes d'œuvres que l'on peut intégrer dans des « séries » sont de plus en plus nombreux, puisque la « série » est employée comme un argument de séduction du lecteur. Dans ce contexte, l'œuvre n'est ni une « offre » parfaitement indépendante des acheteurs ni une réponse mécanique à la « demande » du public : elle est à penser comme un effort pour satisfaire et susciter la demande. Selon la formule qui a constitué la pierre d'assise de notre thèse, les auteurs cherchent à se différencier en répétant, afin d'exaucer et de déjouer les attentes du lecteur sans créer une coupure radicale avec leurs prédécesseurs. Pour ce faire, les romanciers doivent prêter au lecteur des compétences génériques et même une véritable expertise. En conséquence, toute

29. Paul Bleton, *op. cit.*, p. 32.

tentative de comprendre la lecture, populaire ou lettrée, des œuvres de grande consommation, doit, nous semble-t-il, faire une part importante à la figure du lecteur « spécialiste ».

Bibliographie

1- Corpus

Dumas, Alexandre, *Les Mohicans de Paris*, établissement du texte, notes, postface, dictionnaire des personnages par Claude Schopp, Paris, Gallimard, « Quarto », 1998 [1^{re} éd. : 1854-1859], 2 vol., 2 851 p.

Féval, Paul, *Les Mystères de Londres*, Genève, Éditions de Crémille, 1972 [1^{re} éd. : 1843-1844], 2 vol., 350 et 380 p.

Raban, Louis-François, *Les Mystères du Palais-Royal (Les Confessions de Pied-de-Fer)*, Paris, Au bureau du journal La Nation, « Œuvres complètes de Sir. P. Robert », 1846 [1^{re} éd. (partielle) : 1845], 2 vol. in-16, 232 et 201 p.

Robert, Clémence, *Les Mendiants de Paris*, édition illustrée, Paris, G. Roux, 1856 [1^{re} éd. : Paris, Gabriel Roux et Cassanet, 1851], 2 parties en 1 vol. in-4°, 160 p.

Sue, Eugène, *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989 [1^{re} éd. : 1842-1843], 1 367 p.

Vidocq, Eugène-François, *Les Vrais Mystères de Paris*, Paris, Cadot, 1844, 7 vol. in-8°, 339, 335, 365, 347, 336, 365, 348 p.

2- Autres œuvres des mêmes auteurs

Assassins, hors-la-loi, brigands de grands chemins : mémoires et histoires de Lacenaire, Robert Macaire, Vidocq et Mandrin, édition présentée par Michel Le Bris, Paris, Éditions Complexe, « Bibliothèque complexe », 1996, 1 183 p.

Dumas, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, préface de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1998 [1^{re} éd. : 1844-1846], 2 vol., 1 454 p.

Dumas, Alexandre, *Le Bâtard de Mauléon*, Paris, Alteredit, 2006 [1^{re} éd. : Paris, Cadot, 1846-1847], 676 p.

Dumas, Alexandre, *Le Page du duc de Savoie*, dans *La Royale Maison de Savoie*, présenté par Lucien Chavoutier, Montmélian, La Fontaine de Siloé, 2001 [1^{re} éd. : Paris, Cadot, 1855], t. I., 519 p.

Dumas, Alexandre et Bocage, Paul, *Les Mohicans de Paris*, drame en cinq actes, en neuf tableaux, avec prologue par Alexandre Dumas, Paris, Michel Lévy, 1864, in-18, 162 p.

Représentée pour la première fois à Paris au théâtre de la Gaîté, le 20 août 1864.

Féval, Paul, *Les Amours de Paris*, Paris, Comptoir des imprimeurs-unis, 1845, 6 vol. in-8°, 368, 420, 390, 420, 420, 470 p.

Féval, Paul et Bourgeois, Anicet, *Les Mystères de Londres, ou les Gentilshommes de la nuit*, drame en cinq actes et dix tableaux, Paris, Michel Lévy, 1849, in-16.

Représentée pour la première fois à Paris au théâtre Historique, le 28 décembre 1848.

Féval, Paul, *Les Habits noirs*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1987 [1^{re} éd. : 1863-1875], 2 vol., 1 198 et 1 118 p.

Féval, Paul, *La Fabrique de crimes*, La Tour-d'Aigues, L'Aube, 2006 [1^{re} éd. : 1866], 150 p.

Galvan, Jean-Pierre, « Une introduction inédite de Sir Francis Trolopp (Paul Féval) aux *Mystères de Londres* », *Le Rocambole*, n° 2, 1997, pp. 117-123.

Raban, Louis-François et Saint-Hilaire, Émile Marco de, *Mémoires d'un forçat ou Vidocq dévoilé*, Paris, H. Langlois fils - Chez tous les marchands de nouveauté, 1828-1829, 4 vol. in-8°.

Sue, Eugène, *Mathilde, mémoires d'une jeune femme*, Paris, Gosselin, 1845 [1^{re} éd. : 1841], 6 vol. in-8°, 368, 354, 386, 332, 367 et 391 p.

Sue, Eugène, *Romans de mort et d'aventures*, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, 1 378 p.

Vidocq, Eugène-François, *Mémoires de Vidocq*, première édition originale et inexpurgée du texte dû à Vidocq, publié sous la direction de Jean Burnat, portrait de Vidocq et « Vidocq et les écrivains de son temps » par Jean Savant, Paris, Les Amis du Club du livre du Mois, 1959 [1^{re} éd. : Paris, Tenon, 1828-1829], 639 p.

Vidocq, Eugène-François, *Les Mémoires de Vidocq*, Paris, François Beauval, « Les Amis de l'histoire », 1968 [1^{re} éd. : Paris, Tenon, 1828-1829], 2 vol., 299 et 289 p.

Vidocq, Eugène-François, *Les Voleurs : physiologie de leurs mœurs et de leur langage, ouvrage qui dévoile les ruses de tous les fripons et destiné à*

devenir le vade-mecum de tous les honnêtes gens, Paris, chez l'auteur, 1837, 2 t. en 1 vol. in-8°, 299 et 397 p.

Vidocq, Eugène-François, *Quelques mots sur une question à l'ordre du jour, réflexions sur les moyens propres à diminuer les crimes et les récidives*, Paris, Chez l'auteur, 1844, in-8°, 256 p.

Vidocq, Eugène-François, *Les Chauffeurs du Nord, souvenirs de l'an IV à l'an VI*, Paris, Comptoir des imprimeurs réunis, 1845-1846, 5 vol. in-8°.

3- Autres œuvres littéraires

Anthologie des préfaces de romans français du XIX^e siècle, présentation de Herbert S. Gersham et Kernan B. Whitworth, Jr., Paris, Julliard, « Littérature », 1964, 366 p.

Le Livre Nouveau des Saint-Simoniens, édition, introduction et notes par Philippe Régnier, Tusson, Du Lérot, « Transferts », 1992, 340 p.

Mystères de Paris (Les). Représentée pour la première fois à Paris au théâtre du Gymnase, février 1843.

Physiologie des physiologies, Paris, Desloges, 1841, 1 vol. in-16°, 128 p.

Préfaces des romans français du XIX^e siècle, anthologie établie, présentée et annotée par Jacques Noiray, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche. Classique », 2007, 447 p.

Angel et Veyrat, Xavier, *Les Physiologies*, comédie-vaudeville en un acte, Paris, Dechaume Libraire-éditeur, « Le Boulevard Dramatique, Recueil de pièces nouvelles et pantomimes », 1852, 1 vol. gr. in-8, 12 p.

Balzac, Honoré de, *L'Héritière de Birague, histoire des manuscrits de Dom Rago, ex-prieur de bénédictins*, Paris, Hubert, 1822, 4 vol. in-12.

Balzac, Honoré de, *Jean Louis ou la Fille trouvée*, Paris, Hubert, 1822, 4 vol. in-8.

Balzac, Honoré de, *Clotilde de Lusignan ou Le beau Juif, manuscrit trouvé dans les archives de Provence et publié par Lord R'Hoone*, Paris, Hubert, 1822, 4 vol. in-12.

Balzac, Honoré de, *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol., 1 574, 1 670, 1 760, 1 584, 1 572, 1 577, 1 743, 1 852, 1 762, 1 834, 1 938 et 1 972 p.

Balzac, Honoré de, *Le Faiseur*, comédie en cinq actes et en prose, Paris, Imprimerie nationale, 1993 [1^{re} éd. : 1853], 157 p.

Balzac, Honoré de, *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, par Rolland Chollet et René Guise (avec la collaboration de Nicole Mozet pour le premier volume et de Christiane Guise pour le second), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990-1996, 2 vol., 1 857 et 1 852 p.

Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, 212 p.

Berthelot, Hector, *Les Mystères de Montréal*, Montréal, A.-P. Pigeon, 1898 [1^{re} éd. : 1879-1881], 118 p.

Byron, George Gordon, *Œuvres complètes*, traduites par A. E. de Chastopalli, Paris, Ladvocat, 1820-1821, 4 vol. in-8.

Calvino, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, 1981, 276 p.

Camus, Albert, *Le Malentendu*, pièce en trois actes et *Caligula*, pièce en quatre actes, Paris, Gallimard, 1944, 215 p.

Le Malentendu : représentée pour la première fois à Paris au Théâtre des Mathurins, le 24 juillet 1944.

Cooper, James Fenimore, *Œuvres complètes*, traduction par A.-J.-B. Defauconpret, Paris, Gosselin, Mame et Delauney-Vallée, 1824-1843, 20 t. en 76 vol. in-12.

Dumanoir et Bayard, Jean-François-Alfred, *Le Chevalier d'Éon*, comédie en trois actes, mêlée de chant, Paris, Nobis, 1837, in-8°, 52 p.

Représentée pour la première fois à Paris au théâtre des Variétés, le 25 janvier 1837.

Flaubert, Gustave, *Œuvres*, édition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948-1951, 2 vol. in-16, 1 054 et 1 036 p.

Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Flammarion, 1966 [1^{re} éd. : 1881], « G.-F. », 378 p.

Fortier, Auguste, *Les Mystères de Montréal*, Montréal, Cie d'imprimerie Desaulniers imprimeurs-éditeurs, 1893, 455 p.

Gautier, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, chronologie et introduction par Geneviève van den Bogaert, Paris, Garnier Flammarion, « GF - Texte intégral », 1966 [1^{re} éd. : 1835], in-16, 381 p.

- Gautier, Théophile, *Voyage en Espagne*, suivi de *España*, édition présentée, établie, annotée par Patrick Berthier, Paris, Gallimard, « Folio », 1981 [1^{re} éd. : 1843], 602 p.
- Gautier, Théophile, « Avatar » dans *Romans, contes et nouvelles*, édition établie sous la direction de Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1^{re} éd. : 1856], 2 vol., 1 582 et 1 582 p.
- Gautier, Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie par Michel Brix, Paris, Bartillot, 2004, 931 p.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Stella : une pièce pour ceux qui s'aiment*, texte français de Bruno Bayen, Paris, L'Arche, 2001 [1^{re} éd. : 1775], 73 p.
- Goncourt, Edmond et Jules de, *Charles Demailly*, Paris, Flammarion, « GF », 2007 [1^{re} éd. : 1860], 392 p.
- Gozlan, Léon, *Le Notaire de Chantilly*, Paris, Michel Lévy frères, 1856 [1^{re} éd. : 1836], in-18, 294 p.
- Huart, Louis, *Physiologie de la Grisette*, Paris, Aubert, 1841, in-16, 115 p.
- Huart, Louis, *Physiologie du médecin*, Paris, Aubert, 1841, in-16, 123 p.
- Hugo, Victor, *Han d'Islande*, Paris, Persan, 1823, 4 t. en 2 vol. in-12.
- Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, introduction de Jeanlouis Comuz, Lausanne, Éditions Rencontre, 1968 [1^{re} éd. : 1831], 556 p.
- Hugo, Victor, *Choses vues : souvenirs, journaux, cahiers*, édition établie, présentée et annotée par Hubert Juin, Paris, Gallimard, « Folio », t. II (1847-1848), 505 p.
- Hugo, Victor, *Les Misérables*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1985 [1^{re} éd. : 1862], 2 019 p.
- Hugo, Victor, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985-1990, t. VI (*Poésies III*), 1 524 p.
- Jouhaud, *Les Mystères de Paris*, 3 actes
Représentée pour la première fois à Paris au théâtre du Luxembourg, le 1^{er} janvier 1843.
- Kock, Charles-Paul de, *L'Enfant de ma femme*, Paris, Hubert, 1822 [1^{re} éd. : 1813], 2 vol. in-12.

Kock, Charles-Paul de, *Mon voisin Raymond*, Paris, Barba, 1849 [1^{re} éd. : 1822], in-fol., 80 p.

Labiche, Eugène, Lefranc, Auguste et Monnier, A., *Le Lierre et l'Ormeau*, comédie-vaudeville en un acte, Paris, Henriot, 1841, gr. in-8°, 11 p.
Représentée pour la première fois à Paris au théâtre du Palais-Royal, le 25 décembre 1840.

La Liborlière, Bellin de, *La Nuit anglaise*, Toulouse, Anacharsis, 2006 [1^{re} éd. : 1799], 206 p.

Lamothe-Langon, Étienne-Léon, *Mémoires et souvenirs d'une femme de qualité sur le Consulat et l'Empire*, édition présentée et annotée par Ghislain de Diesbach, Paris, Mercure de France, « Le temps retrouvé », 1966 [1^{re} éd. : 1830], 395 p.

Lamothe-Langon, Étienne-Léon de, *Le Gamin de Paris, histoire contemporaine*, Paris, C. Lachappelle, 1833, 224 p.

Laurencin et Marc-Michel, *La Gazette des Tribunaux*, vaudeville en un acte, Paris, Marchant, « Magasin théâtral. Choix de pièces nouvelles, jouées sur tous les théâtres de Paris », 1844, gr. in-8°, 15 p.
Représentée pour la première fois à Paris au théâtre du Vaudeville, le 18 avril 1844.

Lewis, Matthew Gregory, *The Monk, with a new introduction by Stephen King*, New York, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 2002 [1^{re} éd. : 1797], 442 p.

Malet, Léo, *Les Nouveaux Mystères de Paris*, édition établie et présentée par Nadia Dhoukar, Paris, Laffont, « Bouquins », 2006, 2 vol., 1 025 p. et 881 p.

Mérimée, Prosper, *Chronique du règne de Charles IX*, suivie de *La double méprise* et de *La Guzla*, Paris, Charpentier, 1842 [1^{re} éd. : 1829], in-18, 484 p.

Molière, *L'Avare ou l'École du mensonge*, dossier et notes préparés par Robert Horville, Paris, Nathan, 1989 [1^{re} éd. : 1668], 74 p.

Nodier, Charles, *Jean Sbogar*, préface de Loïc Chotard, Paris, France-Empire, « La Bibliothèque oubliée », 1980 [1^{re} éd. : 1818], 190 p.

Philipon, Charles, *Physiologie du Floueur*, Paris, Aubert, Lavigne, 1842, 123 p.

Pixerécourt, René-Charles Guilbert de, *Cælina ou l'Enfant du mystère*, drame en trois actes, en prose et à grand spectacle, Paris, Au théâtre, 1803 [1^{re} éd. : 1800], in-8°, 55 p.

Représentée pour la première fois à Paris à l'Ambigu-Comique, le 2 septembre 1800.

Pixerécourt, René-Charles Guilbert, *Théâtre choisi*, précédé d'une introduction par Charles Nodier, Paris et Nancy, Tresse et l'auteur, 1841-1843, 4 vol. in-8°, 509, 674, 626 et 516 p.

Planard, Eugène de, *Mina, ou Le Ménage à trois*, opéra-comique en trois actes, Paris, Bureau central de musique, 1843, gr. in-8°, 63 p.

Représentée pour la première fois à Paris à l'Opéra-Comique, le 10 octobre 1843.

Ponson du Terrail, Pierre Alexis de, *L'Héritage mystérieux*, Paris, Garnier Frères, « Collection Classiques populaires », 1977 [1^{re} éd. : 1857], 484 p.

Ponson du Terrail, Pierre Alexis de, *Le Club des Valets de Cœur*, Vervier, Gérard et Cie, « Marabout géant », 1964 [1^{re} éd. : 1858], 795 p.

Ponson du Terrail, Pierre Alexis de, *Les Exploits de Rocambole*, édition présentée et établie par Laurent Bazin, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992 [1^{re} éd. : 1858-1859], 2 vol., 876 et 787 p.

Polidori, John-William, *The Vampyre*, a tale by the right honourable Lord Byron, Paris, Galignani, 1819, in-12, 80 p.

Pyat, Félix, *Le Brigand et le philosophe*, drame en cinq actions, avec un prologue en deux parties, Paris, Duvernois, 1834, in-8°, 71 p.

Représentée pour la première fois à Paris au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 22 février 1834.

Pyat, Félix, *Les Deux Serruriers*, drame en cinq actes, Paris, C. Tresse, 1841, gr. in-8°, 32 p.

Représentée pour la première fois à Paris au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 25 mai 1841.

Pyat, Félix, *Le Chiffonnier de Paris*, drame en cinq actes et un prologue, Paris, imprimerie de Lacrampe fils, 1847, in-18, 82 p.

Représentée pour la première fois à Paris au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 11 mai 1847.

Quincey, Thomas de, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts : essai*, Paris, Gallimard, « L'étrangère », 1995 [1^{re} éd. : 1827], 171 p.

Radcliffe, Ann, *Les Mystères d'Udolphe*, traduction de Victorine de Chastenay, revue par Maurice Lévy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001 [1^{re} éd. : 1794], 905 p.

Reybaud, Louis, *Jérôme Paturot. A la recherche d'une position sociale*, présentée par Sophie-Anne Leterrier, Paris, Belin, « Temps présents », 1997 [1^{re} éd. : 1844], 425 p.

Richardson, Samuel, *Clarisse Harlowe*, traduit sur l'édition originale par l'abbé Prévost, Paris, Boulé, 1846 [1^{re} éd. : 1747-1748], 2 vol., 544 et 591 p.

Rochefort, Edmond et Artois, Armand d', *Les Mystères de Passy*, parodie-vaudeville en onze tableaux, cinq actes avec prologue et épilogue, Paris, Tresse, 1844, gr. in-8°, 41 p.

Représentée pour la première fois à Paris au théâtre des Folies-dramatiques, le 5 mars 1844.

Rousseau, James, *Physiologie du Viver*, Paris, Jules Laisné, 1841, 119 p.

Scott, Walter (Sir), *Œuvres complètes*, Paris, C. Gosselin et A. Sautelet, 1826-1833, 84 vol., in-8.

Shelley, Mary, *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, Paris, Corrèard, 1821 [1^{re} éd. : 1818], 3 vol. in-12.

Stendhal, *Lamiel*, suivi de *Armance*, présenté par Roger Nimier, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1961 [1^{re} éd. : 1889], 444 p.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX^e siècle*, préface, commentaires et notes de Victor del Litto, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1983 [1^{re} éd. : 1830], 614 p.

Stendhal, *Le Rose et le vert, Mina de Vanghel*, suivis de *Tamira Wanghen* et autres fragments inédits, Paris, Flammarion, 1998 [1^{re} éd. de *Mina de Vanghel* : 1830], 317 p.

Stoker, Bram, *Dracula*, edited by Glennis Byron, Peterborough, Broadview editions, 1998 [1^{re} éd. : 1897], 493 p.

Sue, Eugène et Goubaux, Prosper, *Les Mystères de Paris*, drame en cinq actes et onze tableaux, C. Tresse, 1844, gr. in-8°, 60 p.

Représentée pour la première fois à Paris au théâtre de la Porte-Saint-Martin, 13 février 1844.

Trollope, Frances, *Paris et les Parisiens*, Paris, H. Fournier, 1836, 3. vol. in-8°.

Trollope, Frances, *Vienne et les Autrichiens*, Paris, H. Fournier, 1838, 3 vol. in-8°.

Trollope, Frances, *Life and adventure of Michael Armstrong, the factory Boy*, Paris, Beaudry, 1840, in-8°, 382 p.

Vanderburch, Émile et Bayard, Jean-François Bayard, *Le Gamin de Paris*, comédie-vaudeville en deux actes, Paris, Marchant, 1836, in-4°, 27 p.

Représentée pour la première fois à Paris au théâtre du Gymnase, le 30 janvier 1836.

Vigny, Alfred de, *Cinq-Mars*, Paris, U. Canel, 1826, 2 vol. in-8°.

4- Autres œuvres

Bibliographie de la France. Journal général de l'imprimerie.

Dépouillement des années 1828, 1829, 1830, 1842, 1843, 1844, 1845, 1851 pour retrouver les annonces de parution des mystères urbains, des *Amours de Paris* de Paul Féval, des *Mémoires* de Vidocq et des imitations des *Mémoires* de Vidocq.

Le Diable à Paris : Paris et les Parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, Paris, J. Hetzel, 1844-1845 [datés 1845-1846], 2 vol. in-8°, 380 et 364 p.

Dictionnaire d'argot, ou Guide des gens du monde, pour les tenir en garde contre les mouchards, filous, filles de joie..., Paris, chez les Marchands de Nouveautés, 1827, in-32, 50 p.

Dictionnaire d'argot ou la langue des voleurs dévoilée, Paris, chez tous les libraires, 1847, in-64.

Dictionnaire complet de l'argot employé dans les « Mystères de Paris », Paris, chez tous les libraires, 1844, in-32, 121 p.

Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle (Les), édition présentée et annotée par Pierre Bouttier, Paris, Omnibus, « La découverte », 2003-2004 [1^{re} éd. : 1839-1842], 2 vol., 1 173 et 1 142 p.

Articles :

Durant, Armand, « L'agent de la rue de Jérusalem », t. I, pp. 977-987.

Janin, Jules, « Le gamin de Paris », t. I, pp. 767-780.

Jousserandot, Louis, « L'Usurier », t. I, pp. 1 021-1 030.

Maurice, B., « La misère en habit noir », t. II, pp. 983-994.

Moreau-Christophe, Louis-Mathurin, « Les détenus », t. II, pp. 531-649.

Moreau-Christophe, Louis-Mathurin, « Les pauvres », t. II, pp. 651-690.

Ornano, Rodolphe d', « *The Sportsman parisien* », t. I, pp. 919-933.

Rouget, Charles, « Le tyran d'estaminet », t. II, pp. 735-744.

Soulié, Frédéric, « L'âme méconnue », t. I, pp. 431-441.

Wey, Francis, « L'ami des artistes », t. I, pp. 333-346.

La Grande Ville : nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique, Paris, Bureau central des publications nouvelles, 1842-1843, 2 t. en 1 vol. gr. in-8°, 412 et 418 p.

Livre du Centenaire du Journal des débats (1789-1889) (Le), Paris, Plon, 1889, 630 p.

Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle, Paris, Librairie de, Mme Charles-Béchet, 1834-1835, 7 vol. in-8°.

Paris le jour, Paris la nuit, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, 1 371 p.

Ce volume contient :

Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris, Le Nouveau Paris*, édition présentée et établie par Michel Delon.

Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne, *Les Nuits de Paris*, édition présentée et établie par Daniel Baruch.

Ader, Jean-Joseph, Hugo, Abel et Malitourne, Pierre-Armand, *Traité du Mélodrame*, Paris, Delaunay, 1817, in-8°, 80 p.

Reproduit intégralement dans *Orages : littérature et culture 1760-1830*, n° 4 : « Boulevard du Crime, le temps des spectacles oculaires », 2005, pp. 153-190.

Amiel, Henri-Frédéric, *Journal intime de l'année 1866*, texte intégral publié pour la première fois avec une introduction et des notes par Léon Bopp, Paris, Gallimard, « NRF », 1959, 557 p.

Année, Antoine, *Le Livre noir de Messieurs Delavau et Franchet, ou Répertoire alphabétique de la police politique sous le ministère déplorable*, Paris, Moutardier, 1829, 4 vol., in-8°.

Arcet, Jean-Pierre Joseph d', *Des rapports de distance qu'il est utile de maintenir entre les fabriques insalubres et les habitations qui les entourent*, Paris, imprimerie de P. Renouard, 1843, in-8°.

Arcet, Jean-Pierre Joseph d', *Notes sur l'assainissement des salles de spectacle*, Paris, imprimerie de Cosson, 1829, in-8°.

Extrait des *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, numéro de janvier-avril 1829.

Balzac, Honoré de, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1960-1969, 5 vol., 853, 899, 927, 931 et 1 011 p.

Balzac, Honoré de, *Lettres à Madame Hanska*, édition établie par Roger Pierrot, Paris, Laffont, « Bouquins », 1990, 2 vol. 957 et 1 209 p.

- Balzac, Honoré de, *Écrits sur le roman*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche - Références », 2000, 350 p.
- Béraud, F.-F.-A., *Les Filles publiques de Paris et la police qui les régit*, Paris – Leipzig, Desforges, 1839, 2 vol. in-8°.
- Bigot de Morogues, Pierre Marie Sébastien, *De la misère des ouvriers et de la marche à suivre pour y remédier*, Paris, Huzard, 1832, in-8°, 134 p.
- Buret, Eugène, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France : de la nature de la misère, de son existence, de ses effets, de ses causes, et de l'insuffisance des remèdes qu'on lui a opposés jusqu'ici, avec les moyens propres à en affranchir les sociétés*, Paris, Paulin, 1840, 2 vol. in-8°, 432 et 492 p.
- Cuvillier-Fleury, Alfred-Auguste, *Journal et correspondance intimes de Cuvillier-Fleury*, publiés par Ernest Bertin, Paris, Plon-Nourrit, 1900-1903, 2 vol., in-8°, 364 et 518 p.
- Delvau, Alfred, *Les Dessous de Paris*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1860, in-18, 288 p.
- Ducpetiaux, Édouard, *De la justice de prévoyance et particulièrement de l'influence de la misère et de l'aisance, de l'ignorance et de l'instruction sur le nombre des crimes*, Bruxelles, imprimerie de J. J. Cautaearts, 1827, in-8°, 36 p.
- Engels, Friedrich et Marx, Karl, *La Sainte-Famille ou critique de la critique critique. Contre Bruno Bauer et consorts*, dans Karl Marx, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, t. III (« Philosophie »), 1982, 2 112 p.
- Flaubert, Gustave, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II : « Juillet 1851 - Décembre 1858 », 1 534 p.
- Frégier, Honoré-Antoine, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes*, Genève, Slatkine - Megariotis, 1977 [1^{re} éd. : 1840], 2 vol., 433 et 527 p.
- Gautier, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1^{re} éd. : Leipzig, 1858-1859], 6 vol., in-12, 367, 364, 349, 419, 328 et 352 p.
- Gautier, Théophile, « Revue des théâtres », *Journal officiel de l'Empire français*, 23 mai 1870, pp. 1-2.

Goncourt, Edmond et Jules de, *Journal : mémoires de la vie littéraire*, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, préface et chronologie de Robert Kopp, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, 3 vol., 1 218, 1 292 et 1 466 p.

Hatin, Eugène, *Bibliographie historique et critique de la presse française*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et C^{ie}, 1866, 660 p.

Houssaye, Arsène, *Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle (1830-1890)*, Paris, E. Dentu, 1885-1891, 6 vol., 400, 400, 400, 416, 372 et 398 p.

Huysmans, Joris-Karl, *L'Art moderne*, préface d'Hubert Juin, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1976 [1^{re} éd. : 1883], 440 p.

Larousse, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1877, 17 vol. in-fol.

Lauvergne, Hubert, *Les Forçats considérés sous le rapport physiologique, moral et intellectuel, observés au bagne de Toulon*, Paris, J.-B Baillière, 1841, 1 vol. in-8°, 464 p.

Legouvé, Ernest, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, J. Hetzel, 1886-1887, 2 vol., 384 et 398 p.

Loève-Weimars, Adolphe, *Almanach des spectacles*, Paris, L. Janet, 1818-1825, 8 vol. in-16.

Mercier, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris* [voir *Paris le jour*, *Paris la nuit*].

Mercier, Louis-Sébastien, *Nouveau Tableau de Paris* [voir *Paris le jour*, *Paris la nuit*].

Mirecourt, Eugène, *Paul de Kock*, Paris, J.-P. Roret, « Les contemporains », 1855 [1^{re} éd. : 1854], in-16, 96 p.

Mirecourt, Eugène de, *Fabrique de romans, maison Alexandre Dumas et compagnie*, Paris, les marchands de nouveautés, 1845, in-8°, 64 p.

Mirecourt, Eugène de, *Eugène Sue*, Paris, Gustave Havard, « Les Contemporains », 1855, in-16, 109 p.

Mirecourt, Eugène de, *Paul Féval - Emmanuel Gonzalès*, Paris, Gustave Havard, « Les Contemporains », 1855, in-16, 96 p.

Mirecourt, Eugène de, *Madame Clémence Robert*, Paris, Gustave Havard, « Les Contemporains », 1856, in-16, 91 p.

- Mirecourt, Eugène de, *Alexandre Dumas*, Paris, Gustave Havard, « Les Contemporains », 1856, in-16, 128 p.
- Montholon, *Récits de la captivité de l'Empereur Napoléon à Sainte-Hélène*, Paris, Paulin, 1847, 2 vol. in-8°.
- Nettement, Alfred, *Études sur le feuilleton-roman*, Paris, Perrodil, 1845-1846, 2 vol. in-8°, 432 et 510 p.
- Nisard, Charles, *La Muse pariétaire et la muse foraine : chansons des rues depuis quinze ans*, Paris, Jules Gay, 1863, in-8°, 336 p.
- Nodier, Charles, « *Le Petit Pierre*, traduit de l'allemand, de Spiess », *Annales de la littérature et des arts*, t. II, n° 16, 1821, pp. 77-83.
- Parent-Duchâtelet, Alexandre-Jean-Baptiste, *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale de l'administration*, Paris, J.-B. Baillière, 1836, 2 vol. in-16, 624 et 580 p.
- Parent-Duchâtelet, Alexandre, *La Prostitution à Paris au XIX^e siècle*, texte présenté et annoté par Alain Corbin, édition abrégée, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 1981, 217 p.
- Pierre, Alexandre, *Argot et jargon : première et seule édition de l'argot et jargon des filous, qui n'est intelligible qu'entre eux*, Paris, A. Pierre, 1848, in-fol. plano.
- Pyat, Félix, « Souvenirs littéraires. Comment j'ai connu Eugène Sue et George Sand », *Revue de Paris et de Saint-Petersbourg*, 15 février 1888, pp. 16-35.
- Quérard, Joseph-Marie, *Les Supercheries littéraires dévoilées*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964 [fac-similé de la 2^e éd. (Paris, 1869)], 3 vol., 1 278, 1 323 et 1 290 p.
- Rétif de La Bretonne, Nicolas-Edme, *Les Nuits de Paris ou le Spectateur nocturne* [voir *Paris le jour, Paris la nuit*].
- Stendhal, *Correspondance générale*, édition V. Del Litto, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 1997-1999, 6 vol., 903, 806, 890, 812, 837 et 910 p.
- Vandam, Albert Dresden, *Un Anglais à Paris. Notes et Souvenirs. 1835-1871*, Paris, Plon, Nourrit et C^{ie}, 1893-1894, 2 vol. in-8°, 309 et 368 p.

Villermé, Louis, « De la mortalité dans les divers quartiers de la ville de Paris, et des causes qui la rendent très différente dans plusieurs d'entre eux, ainsi que dans les divers quartiers de beaucoup de grandes villes », *Annales d'hygiène publique et de médecine légale* en 1830, n° 3, pp. 294-341.

Villermé, Louis, *Des prisons telles qu'elles sont et telles qu'elles devraient être : par rapport à l'hygiène, à la morale et à la morale politique*, Paris, Hachette, 1971 [reproduction de l'édition Méquignon-Marvis, 1820], 192 p.

Vingtrinier, Arthus-Barthélémy, *Des prisons et des prisonniers*, Versailles, Klefer, 1840, in-8°, 464 p.

5- Ouvrages sur le corpus

Atkinson, Norah, *Eugène Sue et le roman-feuilleton*, Paris, A. Nizet, 1929, 227 p.

Bory, Jean-Louis, *Eugène Sue : dandy mais socialiste*, Paris, Mémoire du Livre, 2000 [1^{re} éd. : 1962], 572 p.

De Grève, Claude, « Des "Mystères de Paris" d'Eugène Sue aux "Nouveaux Mystères de Paris" de Léo Malet », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 40, 1988, pp. 151-166.

Dumasy, Lise « *Les Mohicans de Paris* : fiction autobiographique et fiction politique, ou comment être Romantique sous le Second Empire » dans Pascal Durand et Sarah Mombert (dir.), *Entre presse et littérature : Le Mousquetaire, journal de M. Alexandre Dumas (1853-1857)*, actes du colloque organisé à Lyon (8 décembre 2005) et à Liège (7-8 décembre 2006), Genève, Droz, « Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 297 », 2009, pp. 197-228.

Eco, Umberto, « Rhétorique et idéologie dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XIX, n° 4, 1967, pp. 591-609.

Fornasiero, Jean et West-Sooby, John, « Aux origines du roman criminel : Eugène Sue et les mystères de la Seine », *Australian Journal of French Studies*, vol. XLIII, n° 1, 2006, pp. 3-12.

Galvan, Jean-Pierre, *Les Mystères de Paris : Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1998, 2 vol., 432 et 432 p.

Galvan, Jean-Pierre, *Paul Féval : parcours d'une œuvre*, Amiens et Paris, Encrage et Les Belles lettres, « Références », 2000, 167 p.

- Galvan, Jean-Pierre, *Les Mystères de Paris*, sous les ciseaux d'Anastasie », *Le Rocambole*, n° 20 (« Théâtre et roman populaire »), automne 2002, pp. 39-50.
- Guisse, René, « *Les Mystères de Paris*, histoire d'un texte : légende et vérité », *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 17 (« 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* »), 1992, pp. 9-29.
- Guisse, René, « L'accueil des *Mystères de Paris* », *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 17 (« 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* »), 1992, pp. 31-56.
- Guisse, René, « Les éditions françaises des *Mystères de Paris* », *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 17 (« 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* »), 1992, pp. 57-126.
- Guisse, René, « La diffusion des *Mystères de Paris* à l'étranger », *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 17 (« 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* »), 1992, pp. 127-150.
- Guisse, René, « Les illustrations des *Mystères de Paris* », *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 17 (« 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* »), 1992, pp. 151-176.
- Guisse, René, « *Les Mystères de Paris* au théâtre », *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 17 (« 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* »), 1992, pp. 205-242.
- Guisse, René, « *Les Mystères de Paris* au cinéma », *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 17 (« 150^e anniversaire des *Mystères de Paris* »), 1992, pp. 243-286.
- James, Sara, « Eugène Sue, G. W. M. Reynolds, and the Representation of the City as "Mystery" », dans Valeria Tinkler-Villani (dir.), *Babylon or New Jerusalem ? Perceptions of the City in Literature*, Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 247-258.
- Jarbinet, Georges, *Les Mystères de Paris d'Eugène Sue*, Paris, Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, « Les grands événements littéraires », 1932, 231 p.
- Krakovitch, Odile, « Liberté du roman-feuilleton et censure au théâtre : le cas Eugène Sue », *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*, n° 33 (« Le Roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle »), 2005, pp. 29-49.

- Lyon-Caen, Judith, « *Les Mystères de Paris* et la production du peuple, 1842-1844 », dans Jacques Migozzi et Philippe Le Guern (dir.), *Production(s) du populaire*, actes du colloque international de Limoges (14-16 mai 2002), Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2004, pp. 75-90.
- Lyon-Caen, Judith, *La Lecture et la Vie : les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Taillandier, 2006, 383 p.
- Meynard, Cécile, « Les mystères de Paris selon Balzac et Dumas. D'un motif romanesque traditionnel à la trame d'un récit romantique » dans Lise Dumasy, Chantal Massol et Marie-Rose Corredor (dir.), *Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique ?*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles-Essais de littérature », 2006, pp. 33-52.
- Orecchioni, Pierre, « Eugène Sue, mesure d'un succès », *Europe*, n° 643-644 (novembre-décembre), 1982, pp. 157-166.
- Prendergast, Christopher, *For the People by the People ? Eugène Sue's Les Mystères de Paris : a Hypothesis in the Sociology of Literature*, Oxford, Legenda, « Research Monographs in French Studies, 16 », 2003, 142 p.
- Savant, Jean, « Vidocq, le Napoléon de la police » dans Eugène-François Vidocq, *Les Vrais Mystères de Paris*, édition présentée, commentée et annotée par Jean Savant, Paris, Le Club français du livre, 1962, pp. I-XVII.
- Savant, Jean, « Commentaire », dans Eugène-François Vidocq, *Les Vrais Mystères de Paris*, édition présentée, commentée et annotée par Jean Savant, Paris, Le Club français du livre, 1962, pp. 413-428.
- Savant, Jean, « Balzac et Vidocq » dans *L'Œuvre de Balzac*, publiée dans un ordre nouveau, sous la direction d'Albert Béguin et de Jean A. Ducourneau, Paris, Le Club français du livre, 1964, t. XIII, p. I-LI.
- Schopp, Claude, *Alexandre Dumas : « le génie de la vie »*, Paris, Fayard, 1997, 622 p.
- Schopp, Claude, « Adapter l'inadaptable : *Les Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas », *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*, n° 33 (« Le Roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle »), 2005, pp. 63-90.
- Svane, Brynja, *Le Monde d'Eugène Sue II : Les lecteurs d'Eugène Sue*, Copenhague, Akademisk Forlag, « Culture & société 3-86 », 1986, 119 p.

Thiesse, Anne-Marie, « L'éducation sociale d'un romancier : le cas d'Eugène Sue », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 32-33 (avril-juin), 1980, pp. 51-63.

Thiesse, Anne-Marie, « Écrivain / public(s) : les mystères de la communication littéraire », *Europe*, n° 643-644, novembre-décembre, 1982, pp. 36-46.

6- Ouvrages théoriques et critiques

Adler, Laure, *L'Amour à l'arsenic : histoire de Marie Lafarge*, Paris, Denoël, « Divers Faits », 1985, 219 p.

Aguet, Jean-Pierre, « Le tirage des quotidiens de Paris sous la Monarchie de Juillet », *Revue suisse d'histoire*, vol. X, n° 2, 1960, pp. 216-286.

Albalat, Antoine, *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, A. Colin et Cie, 1899, in-16, 326 p.

Alfu, Léo Malet : *parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, « Références », 1998, 135 p.

Amossy, Ruth, « Types ou stéréotypes ? "Les Physiologies" et la littérature industrielle », *Romantisme*, n° 64, 1989-2, pp. 113-123.

Amossy, Ruth et Herschberg-Pierrot, Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, « 128 », 1997, 128 p.

Amossy, Ruth et Rosen, Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, SEDES, 1982, 151 p.

Andries, Lise et Bollème, Geneviève, *La Bibliothèque bleue. Littérature de colportage*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2003, 1 012 p.

Angenot, Marc, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1975, 145 p.

Angenot, Marc, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, « L'Univers des discours », 1989, 1 167 p.

Aron, Paul, « Un siècle d'*À la manière de...*, en Suisse romande et au Québec (1820-1920) », dans Martin Doré et Doris Jakubec (dir.), *Deux littératures francophones en dialogue. Du Québec et de la Suisse romande*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, pp. 259-274.

- Artiaga, Loïc, « Introduction », dans Loïc Artiaga (dir.), *Le Roman populaire : des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Autrement, « Mémoires / Culture », n° 143, 2008, pp. 5-15.
- Aubry, Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, 244 p.
- Auclair, Georges, *Le Mana quotidien : structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Paris, Éditions Anthropos, « Sociologie et connaissance », 1970, 276 p.
- Avon, Dominique et Rocher, Philippe, *Les Jésuites et la société française : XIX^e-XX^e siècles*, Toulouse, Privat, « Hommes et communautés », 2001, 288 p.
- Baron, Anne-Marie, *Romans français du XIX^e siècle à l'écran : problèmes de l'adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, « Cahiers Romantiques », 2008, 165 p.
- Baron, Anne-Marie et Romer, Jean-Claude, « Filmographie de Balzac », *L'Année balzacienne* 2005, pp. 395-409.
- Barstad, Guri Ellen, *Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier. Arabesques et identités fluctuantes*, Paris, Oslo, L'Harmattan, Solum, 2006, 207 p.
- Barthes, Roland « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 188-197.
- Barthes, Roland, Booth, Wayne C., Hamon, Philippe et Kayser, Wolfgang, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points », 1977, 180 p.
- Basset, Nathalie, « La *Physiologie du mariage* est-elle une physiologie ? », *L'Année balzacienne* 1986, pp. 101-114.
- Baudou, Jacques et Schleret, Jean-Jacques, *Les Feuilletons historiques de la télévision française. De Thierry la Fronde à Maria Vandamme*, Paris, Huitième Art, « Les dossiers du 8^e Art », 1992, 234 p.
- Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1986 [1^{re} éd. : 1949], 2 vol., 408 et 663 p.
- Bellanger, Claude, Godechot, Jacques, Guiral, Pierre et Terrou, Fernand (dir.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969-1969-1976, 5 vol., 633, 467, 687, 486 et 550 p.

- Bénichou, Paul, *Romantismes français I : Le Sacre de l'écrivain, Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1996 [1^{re} éd. : *Le Sacre de l'écrivain* : Corti, 1973; *Le Temps des prophètes* : Gallimard, 1977], 986 p.
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1982, 286 p.
- Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Les Éditions du Cerf, « Passages », 1989, 974 p.
- Biasi, Pierre-Marc de, « Présentation » dans Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, présentation, notes et transcriptions Pierre-Marc de Biasi, Paris, Imprimerie nationale, 1994, 635 p.
- Biscarrat, Laurent, « Nodier, Mérimée et les vampires », dans Léa Silhol (dir.), *Vampire : portraits d'une ombre*, Montpellier, Oxycore, 1999, pp. 45-55.
- Bleton, Paul, *Ça se lit comme un roman policier : comprendre la lecture sérielle*, Québec, Éditions Nota Bene, « Études culturelles », 1999, 287 p.
- Bosset, Georgette C., *Fenimore Cooper et le roman d'aventure en France vers 1830*, Paris, Vrin, 1928, 226 p.
- Boudignon, Thierry, *L'Auberge rouge : le dossier*, Paris, CNRS Éditions, 2007, 237 p.
- Bourdieu, Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, 1971, pp. 49-126.
- Bourdieu, Pierre, *La Noblesse d'état : grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1989, 569 p.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points », 1998 [1^{re} éd. : 1992], 567 p.
- Bouteron, Marcel, « En marge du Père Goriot, Balzac, Vidocq et Sanson », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1948, pp. 109-124.
- Bouteron, Marcel, *Études balzaciennes. Hommage à Marcel Bouteron*, par Jean Pommier, Paris, Jouve, 1954, 275 p.
- Boyer, Alain-Michel, *La Paralittérature*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2 673, 1992, 128 p.

- Brodeur, Jean-Paul, *Les Visages de la police : pratiques et perceptions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Paramètres », 2003, 392 p.
- Brombert, Victor, *La Prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris, Corti, 1975, 223 p.
- Brombert, Victor, « Hugo : l'édifice du Livre », *Romantisme*, n° 44, 1984-2, pp. 49-56.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James : Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven / London, Yale University Press, 1976, 235 p.
- Cambron, Micheline, « Humour et politique dans la presse québécoise du XIX^e siècle. Des formes journalistiques comme source d'humour », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 13, n° 2, hiver 2005, pp. 31-49.
- Cambron, Micheline, « Les histoires de Ladébauche. Figures du journal, figures de la nation », dans Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *Presses, nations et mondialisation au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2010, pp. 239-262.
- Charaudeau, Patrick et Maingueneau, Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, 661 p.
- Charle, Christophe, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 2004, 399 p.
- Charles, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, 297 p.
- Chartier, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup. », 2005 [1^{re} éd. : Paris, Bordas, 1990], 217 p.
- Chartier, Roger, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 1990, 245 p.
- Chartier, Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », n° 167, 1993, 309 p.
- Chauvaud, Frédéric, *Les Experts du crime. La médecine légale en France au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, « Collection historique », 2000, 301 p.
- Chauvaud, Frédéric, « La petite délinquance et la *Gazette des tribunaux* : le fait-chronique entre la farce et la fable », dans Benoît Garnot (dir.), *La Petite Délinquance du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, actes du colloque de

- Dijon (9 et 10 octobre 1997), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Série du Centre d'Études historiques (CNRS UMR 5605) », 1998, pp. 79-89.
- Chevalier, Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Perrin, « Pour l'histoire », 2002 [1^{re} éd. : Plon, 1958], 566 p.
- Chevalier, Nathalie, *L'Affaire de l'Auberge rouge*, Paris, De Vecchi, « Grands Procès de l'Histoire », 2001, 142 p.
- Chollet, Roland, *Balzac journaliste : le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, 654 p.
- Collovald, Annie et Neveu, Érik, *Lire le noir : enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, « Études et recherche », 2004, 346 p.
- Condé, Michel, *La Genèse de l'individualisme romantique : esquisse historique de l'évolution du roman en France du XVIII^e au XIX^e siècle*, Tübingen, Max Niemeyer, 1989, 151 p.
- Constans, Ellen, « Crimes pour rire et à lire : *Les Habits noirs* de Paul Féval » dans Ellen Constans et Jean-Claude Vareille (dir.), *Crime et Châtiment dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle*, actes du colloque international de mai 1992 à Limoges, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1994, pp. 287-303.
- Constans, Ellen, « Le peuple sans mémoire du roman de la victime », dans Roger Bellet et Philippe Régnier (dir.), *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1997, pp. 99- 114.
- Constans, Ellen, « Victime et martyr ! Héroïne ? La Figure féminine dans le roman de la victime (1875-1914) », dans Angels Santa (dir.), *Douleurs, souffrances et peines : figures du héros populaires et médiatiques*, Lleida, Éditions de l'Université de Lleida, « L'Ull crític », 2003, pp. 15-31.
- Corbin, Alain, *Les Filles de noce : misère sexuelle et prostitution (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, Aubier Montaigne, « Historique », 1978, 571 p.
- Corbin, Alain, « La prostituée », dans *Misérable et glorieuse : la femme du XIX^e siècle*, présenté par Jean-Paul Aron, Paris, Fayard, 1980, pp. 41-58.
- Corbin, Alain, *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social (XVIII^e et XIX^e siècles)*, Paris, Flammarion, « Champs », 1986, 336 p.

- Couégnas, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, « Poétique », 1992, 200 p.
- Cragin, Thomas, *Murder in Parisian Streets. Manufacturing Crime and Justice in the Popular Press, 1830-1900*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006, 273 p.
- Cuin, Charles-Henry et Gresle, François, *Histoire de la sociologie*, Paris, La Découverte, « Repères », 2002 [1^{re} éd. : 1992], 2 vol., 121 et 121 p.
- Czyba, Luce, « Médecine et médecins dans *Madame Bovary* », dans Marie Miguet-Ollagnier et Philippe Baron (dir.), *Littérature et médecine*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, « Centre Jacques Petit. Annales littéraires de l'Université de Franche Comté », n° 685, 2000, pp. 127-149.
- Dallenbäch, Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, 247 p.
- Daumard, Adeline, *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1996 [1^{re} éd. : Paris, SEVPEN, 1963], 677 p.
- Del Lungo, Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, « Poétique », 2003, 376 p.
- Delattre, Simone, *Les Douze Heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 2004 [1^{re} éd. : 2000], 851 p.
- Demartini, Anne-Emmanuelle, *L'Affaire Lacenaire*, Paris, Aubier, « Collection historique », 2001, 430 p.
- Déruelle, Aude, « Refus balzacien de la note », *La Licorne*, n° 67 « L'espace de la note », 2004, pp. 141-154.
- Dhôtel, Jean-Claude, *Histoire des jésuites en France*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, 124 p.
- Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale, textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, 373 p.
- Dubied, Annik et Lits, Marc, *Le Fait divers*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 3 479, 1999, 128 p.
- Dubois, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992, 235 p.

- Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, « Savoir », 1972, 283 p.
- Dufays, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, « Philosophie et langage », 1994, 375 p.
- Dumasy, Lise (dir.), *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique. Un débat précurseur, 1836-1848*, textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, « Archives critiques », 1999, 276 p.
- Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1984 [1^{re} éd. : 1980], 541 p.
- Eco, Umberto, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, « Figures », 1985, 315 p.
- Eco, Umberto, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, 245 p.
- Évrard, Frank, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, « 128 », 1997, 128 p.
- Faucher, Léon, « Du projet de loi sur la réforme des prisons », *Revue des Deux Mondes*, XIV^e année, 1^{er} février 1844, pp. 373-408.
- Felkay, Nicole, « Sur un éditeur de Balzac : Charles Gosselin (1795-1859) », *L'Année balzacienne* 1976, pp. 245-260.
- Felkay, Nicole, *Balzac et ses éditeurs (1822-1837) : essai sur la librairie romantique*, préface de Thierry Bodin, Paris, Promodis - Éditions du Cercle de la librairie, 1987, 381 p.
- Fiette, Suzanne, *La Noblesse française, des Lumières à la Belle Époque : psychologies d'une adaptation*, Paris, Perrin, 1997, 349 p.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Tel », 1993 [1^{re} éd. : 1975], 360 p.
- Foucault, Michel (dir.), « *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* », Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1993 [1^{re} éd. : 1973], 424 p.
- Frigerio, Vittorio, « La paralittérature et la question des genres » dans Jacques Migozzi (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, actes du colloque international de mai 1995 à Limoges, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1997, pp. 97-114.

Frigerio, Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Médiatextes », 2002, 358 p.

Garcia, Alain, *L'Adaptation du roman au film*, Paris, Dujarric, 1990, 291 p.

Garguilo, René, « Armes blanches pour romans noirs. Les fantasmes de la lame sanglante dans le roman populaire du XIX^e siècle », dans Ellen Constans et Jean-Claude Vareille, *Crime et Châtiment dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle*, actes du colloque international de mai 1992 à Limoges, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1994, pp. 83-96.

Gauthier, Nicolas, « Exotisme et "regard exotisant" ou comment concilier roman urbain et roman feuilleton » dans Christina Horvath et Helle Waahlberg (dir.), *Pour une cartographie du roman urbain du 19^{ème} au 21^{ème} siècles*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 2007, pp. 109-118.

Gauthier, Nicolas, « Les crimes de la police : mise en fiction des forces de l'ordre d'avant 1830 », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 10 (mars 2011), pp. 107-119.

Gauthier, Nicolas, « Le médecin dans les « mystères urbains » (1840-1860) », présentée lors du colloque international « Médecine, sciences de la vie et littérature », tenu à l'Université Stendhal – Grenoble 3 les 12, 13, 14 et 15 mars 2008 (actes à paraître chez Droz).

Gengembre, Gérard, « Balzac, ou comment mettre le droit en fiction » dans Antoine Garapon et Denis Salas (dir.), *Imaginer la loi. Le droit dans la littérature*, Paris, Michalon, « Le bien commun », 2008, 302 pp. 97-115.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, 286 p.

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points. Essais », 2002 [1^{re} éd. : 1987], 426 p.

Ginisty, Paul, *Vie, aventures et incarnations d'Anthelme Collet (1785-1840)*, Paris, Perrin et C^{ie}, « Énigmes et Drames judiciaires d'autrefois », 1925, in-16, 250 p.

Ginzburg, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1989 [1^{re} éd. : 1986], 304 p.

Giraud, Claude, *Histoire de la sociologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 423, 1997, 128 p.

- Gleizes, Delphine, « Filmographie », dans Mireille Gamel et Michel Serceau (dir.), *CinémAction : Le Victor Hugo des cinéastes*, Condé-sur-Noireau, Corlet, n° 119, 2006, pp. 254-272.
- Goudot, Juliette, « Naissance, vie et mort du Boulevard du Crime », *Orages : littérature et culture 1760-1830*, n° 4 : « Boulevard du Crime, le temps des spectacles oculaires », 2005, pp. 21-39.
- Gourmont, Remy de, *Esthétique de la langue française : la déformation, la métaphore, le cliché, le vers libre, le vers populaire*, Paris, Mercure de France, 1899, 323 p.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Librairie Larousse, « Langue et langage », 1966, 262 p.
- Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye / Paris, Mouton, « Approaches to semiotics », 1973, 2 vol., 430 et 360 p.
- Grivel, Charles « Présentation », dans Angels Santa (dir.), *Douleurs, souffrances et peines*, Lleida, Éditions de l'Université de Lleida, « L'Ull critic », 2003, pp. 13-14.
- Grossman, James, *James Fenimore Cooper*, New York, William Sloane Associates, « The American Men of Letters Series », 1949, 286 p.
- Guillaume, Pierre, *Le Rôle social du médecin depuis deux siècles (1800-1945)*, Paris, Association pour l'étude de l'Histoire de la sécurité sociale, 1996, 319 p.
- Guionnet, Christine et Neveu, Érik, *Féminins/Masculins. Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, « U. Sociologie », 2004, 286 p.
- Guisse, René, « Balzac et le roman-feuilleton », *L'Année balzacienne 1964*, pp. 283-338.
- Guisse, René, *Le Roman-feuilleton (1830-1848) : la naissance d'un genre*, thèse principale pour le Doctorat d'État, Université de Nancy, 1975.
- Guisse, René, « Autour du thème "Crime et châtiment" », dans Ellen Constans et Jean-Claude Vareille (dir.), *Crime et Châtiment dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle*, actes du colloque international de mai 1992 à Limoges, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1994, pp. 7-17.

Guisse, René, *Balzac*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, « Littérature française », 1994, 230 p.

Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972, pp. 86-110.

Hamon, Philippe, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », n° 211, 1983, 325 p.

Hamon, Philippe, « Voir la ville », *Romantisme*, n° 83, 1994-1, pp. 5-7.

Hamon, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Quadriga / Presses Universitaires de France, 1997 [1^{re} éd. : 1984], 227 p.

Hamon, Philippe, « Introduction », *Romantisme*, n° 97 : « Le fait divers », 1997-3, pp. 7-15.

Heinich, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1996, 397 p.

Heinich, Nathalie, *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, 370 p.

Henry, Paul, « Constructions relatives et articulations discursives », *Langages*, n° 37, 1975, pp. 81-98.

Herschberg-Pierrot, Anne, « Problématique du cliché », *Poétique*, n° 43, 1980, pp. 334-345.

Hutcheon, Linda, « Ironie, satire, parodie », *Poétique*, n° 46, avril 1981, pp. 140-155.

Imbert, Patrick, « *Le Père Goriot* au Canada : feuilleton et censure », *L'Année balzacienne* 1986, pp. 237-246.

Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, « Philosophie et langage », 1985, 405 p.

Jacquin, Philippe, « Fenimore Cooper, romancier de l'Amérique mythique » dans James Fenimore Cooper, *Le Dernier des Mohicans*, Paris, Flammarion, « GF-Texte intégral », 1992 [1^{re} éd. : 1826], pp. 13-31.

Jenny, Laurent, « Structure et fonctions du cliché », *Poétique*, n° 12, 1972, pp. 495-517.

- Jollin-Bertocchi, Sophie, *Les Niveaux de langage*, Paris, Hachette Supérieur, « Ancrages », n° 16, 2003, 128 p.
- Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France « Écriture », 1992, 271 p.
- Kalifa, Dominique, *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, 351 p.
- Kalifa, Dominique, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, « Pour l'histoire », 2005, 336 p.
- Kalifa, Dominique, « Qu'est-ce qu'une affaire au XIX^e siècle ? », dans Luc Boltanski, Élisabeth Claverie, Nicolas Offenstadt et Stéphane Van Damme (dir.), *Affaires, scandales et grandes cause : de Socrate à Pinochet* Paris, Stock, « Essais », 2007, pp. 197-211.
- Kalifa, Dominique, « Les policiers, auteurs de feuilletons ? », dans Marie-Françoise Cachin, Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier et Claire Parfait (dir.), *Au bonheur du feuilleton : naissance et mutations d'un genre (États-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, Créaphis, 2007, pp. 141-150.
- Killen, Alice, *Le Roman terrifiant ou roman noir : de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Genève / Paris, Slatkine, 1984 [1^{re} éd. : 1924], 255 p.
- Kinder, Patricia, « Un directeur de journal, ses auteurs et ses lecteurs en 1836 : autour de *La Vieille fille* », *L'Année balzacienne* 1972, pp. 173-200.
- Kosko, Maria, *Le Fils assassiné : étude d'un thème légendaire*, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia, « Folklore Fellows Communications », 1966, vol. LXXXIII, n°198, 364 p.
- Lacassin, Francis, *Sous le masque de Léo Malet : Nestor Burma*, Amiens, Encrage, « Portraits », 1991, 174 p.
- Laforgue, Pierre, « Médecine, religion, société et mélancolie » dans Marie Miguët-Ollagnier et Philippe Baron (dir.), *Littérature et médecine*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, « Centre Jacques Petit. Annales littéraires de l'Université de Franche Comté », n° 685, 2000, pp. 111-126.
- Lascar, Alex, « De *La Comtesse de Monrion* à *La Closerie des Genêts* : Frédéric Soulié, romancier et dramaturge », *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*, n° 33 (« Le Roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle »), 2005, pp. 51-62.

- Lasowski, Patrick Wald, *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1982, 165 p.
- Lauster, Martina, *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830-50*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, 366 p.
- Le Brun, Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1986 [1^{re} éd. : Jean-Jacques Pauvert, 1982], 291 p.
- Le Hir, Marie-Pierre, *Le Romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins, « Purdue University Monographs in Romance Languages », n° 42, 1992, 225 p.
- Lecuyer, Bernard-Pierre, « Médecins et observateurs sociaux : les *Annales d'hygiène publique et de médecine légale* (1820-1850) », *Pour une histoire de la statistique* Paris, Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE) / Economica, 1987 [1^{re} éd. : 1977], t. I, pp. 445-476.
- Lejeune, Philippe, « Crime et testament : les autobiographies de criminels au XIX^e siècle », *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, n° 8-9 : « Récits de vie & institutions », 1986, pp. 73-98.
- Lepenies, Wolf, *Les trois cultures : entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, 408 p.
- Leroy, Michel, *Le Mythe jésuite. De Béranger à Michelet*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1992, 468 p.
- Lever, Maurice, *Canards sanglants : naissance du fait divers*, Paris, Fayard, 1993, 517 p.
- Lévy, Maurice, *Le Roman "gothique" anglais (1764-1824)*, Toulouse, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Toulouse, 1968, 750 p.
- Lhéritier, Andrée, *Les Physiologies 1840-1845*, Paris, Service international de microfilms, 1966, 71 p.
- Lits, Marc, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, « Bibliothèque des Paralittératures », n° 4, 1999 [1^{re} éd. : 1993], 208 p.
- Lounsbury, Thomas R., *James Fenimore Cooper*, Detroit, Gale Research, « The Gale Library of Lives and Letters American Writers Series », 1968 [1^{re} éd.: 1882], 306 p.

- Lucas-Dubreton, Jean, *Lacenaire ou le romantisme de l'assassinat*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, « Le Sphinx », 1930, 252 p.
- Lyons, Martyn, *Le Triomphe du livre : une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis / Cercle de la librairie, « Histoire du livre », 1987, 302 p.
- Macé, Jean, *L'Honneur retrouvé du général de Montholon : de Napoléon I^{er} à Napoléon III*, préface de Jean Tulard, Paris, Christian, 2000, 328 p.
- Maigron, Louis, *Le Roman historique à l'époque romantique : essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris, Librairie Hachette, 1898, in-8°, 443 p.
- Maingueneau, Dominique, *Féminin fatal*, Paris, Descartes & Cie, « Essai », 1999, 170 p.
- Maingueneau, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U * Lettres », 2004, 262 p.
- Marcandier-Colard, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1998, 298 p.
- Marcotte, Gilles, « Mystères de Montréal : la ville dans le roman populaire au XIX^e siècle », dans Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Saint-Laurent, Fides, 1992, pp. 97-148.
- Marcoux, J. Paul, *Guilbert de Pixérécourt : French Melodrama in the Early Nineteenth Century*, New York, Peter Lang, « Studies in French Theatre », 1992, 154 p.
- Marquiset, Jean, *Les Gens de justice dans la littérature*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1967, in-16, 256 p.
- Martin, Odile et Martin, Henri-Jean, « Le monde des éditeurs » dans Roger Chartier, Henri-Jean Martin et Jean-Pierre Vivet (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1985, t. III (Le Temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque), pp. 170-177.
- Massol, Chantal, *Une poétique de l'énigme. Le récit herméneutique balzacien*, Paris, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2006, 402 p.
- Masson, Jean-Pol, *Le Droit dans la littérature française*, Bruxelles, Bruylant, 2007, 461 p.

- Mathé, Roger, *L'Exotisme*, textes choisis et présentés par Roger Mathé, Paris, Bordas, « Univers des Lettres Bordas - Recueil thématique », 1985, 224 p.
- Matlock, Jann, « Lire dangereusement, *Les Mémoires du diable* et ceux de madame Lafarge », *Romantisme*, n° 76, 1992-2, pp. 3-22.
- Matlock, Jann, *Scenes of Seduction : Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-Century France*, New York, Columbia University Press, 1994, 422 p.
- Maurois, André, *Don Juan ou la Vie de Byron*, Paris, Grasset, 1993 [1^{re} : 1952], 441 p.
- McCormick, John, *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*, London / New York, Routledge, 1993, 255 p.
- McIntosh, Fiona, *La Vraisemblance narrative en question : Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, 364 p.
- Messac, Régis, *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, « Bibliothèque de la revue de Littérature comparée », 1929, 698 p.
- Messadié, Géraud, *Le Secret de l'Auberge rouge : enquête sur une affaire criminelle*, Paris, L'Archipel, 2007, 257 p.
- Michel, Pierre, *Les Barbares, 1789-1848 : un mythe romantique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981, 656 p.
- Migozzi, Jacques, « Le retour éditorial du refoulé ou la jubilation du second degré », dans Jacques Migozzi (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, actes du colloque international de mai 1995 à Limoges, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1997, pp. 223-240.
- Migozzi, Jacques, « La révolution française du roman-feuilleton (1836-1848) », dans Marie-Françoise Cachin, Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier et Claire Parfait (dir.), *Au bonheur du feuilleton : naissance et mutations d'un genre (États-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, Créaphis, 2007, pp. 81-94.
- Milner, Max, *Le Diable dans la littérature française : de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Paris, Corti, « Les Essais », 2007 [1^{re} éd. : 1960], 960 p.
- Milner, Max et Pichois, Claude, *Histoire de la littérature française : de Chateaubriand à Baudelaire (1820-1869)*, Paris, Flammarion, « GF », 1996 [1^{re} éd. : Arthaud, 1985], 447 p.

- Miroux, Jean-Philippe, *Le Personnage du roman : genèse, continuité, rupture*, Paris, Nathan Université, « Lettres - 128 », 1997, 128 p.
- Mombert, Sarah, « L'envers de l'Histoire contemporaine. Conjurations, complots et sociétés secrètes, moteurs souterrains du récit romanesque romantique », dans Lise Dumasy, Chantal Massol Marie-Rose Corredor (dir.), *Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique ?*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles-Essais de littérature », 2006, pp. 21-31.
- Monneyron, Frédéric, *L'Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, ELLUG, 1994, 150 p.
- Monneyron, Frédéric, « Mythe et écriture de l'androgyne dans *Drottningens Juvelsmycke* de C. J. L. Almqvist » dans *L'Androgyne en littérature*, édition établie par Hela Ouardi, préface de Frédéric Monneyron, actes du colloque international tenu à Carthage en décembre 2001, Tunis et Dijon, Simpack et Éditions Universitaires de Dijon, 2009, pp. 43- 56.
- Montclair, Florent, « Le médecin dans la littérature fantastique », dans Marie Miguët-Ollagnier et Philippe Baron (dir.), *Littérature et médecine*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, « Centre Jacques Petit. Annales littéraires de l'Université de Franche Comté », n° 685, 2000, pp. 197-218.
- Montalbetti, Christine et Piegay-Gros, Nathalie, *La Digression dans le récit*, Paris, Bertrand-Lacoste, « Parcours de lecture », 1994, 125 p.
- Moura, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, 238 p.
- Mourier, Pierre-François, *Balzac : l'Injustice de la loi*, Paris, Michalon, « Le bien commun », 1996, 120 p.
- Moyal, Gabriel, « La Faim de l'histoire. *Le Cousin Pons*, *Le Constitutionnel* et la politique de la cuisine », dans Andrew Oliver et Stéphane Vachon (dir.), *Réflexions sur l'autoréflexivité balzacienne*, Toronto, Centre d'études du XIX^e siècle Joseph Sablé, « A la Recherche du XIX^e siècle », 2002, pp. 97-118.
- Mozet, Nicole, *Balzac au pluriel*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écrivains », 1990, 318 p.
- Nadeau, Maurice, *Gustave Flaubert écrivain*, nouvelle édition revue, Paris, Lettres nouvelles, 1980 [1^{re} éd. : 1969], 282 p.

- Nathan, Michel, *Splendeurs et misères du roman populaire*, textes réunis et présentés par René-Pierre Colin, René Guise et Pierre Michel, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1990, 236 p.
- Nies, Fritz, *Imagerie de la lecture : exploration d'un patrimoine millénaire de l'Occident*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1995, 309 p.
- Nourrisson, Didier, *Le Buveur du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, « L'Aventure humaine », 1990, 378 p.
- Olivier-Martin, Yves, *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980, 301 p.
- Parent-Lardeur, Françoise, *Lire à Paris au temps de Balzac : les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, « Recherches d'histoire et de sciences sociales 2 », 1999 [1^{re} éd. : *Les Cabinets de lecture. La lecture publique à Paris sous la Restauration*, Paris, Payot, 1982], 300 p.
- Paulhan, Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, « NRF », 1941, 226 p.
- Paveau, Marie-Anne, *Les Prédiscours : sens, mémoire, cognition*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2006, 256 p.
- Perrin-Naffakh, Anne-Marie, *Le Cliché de style en français moderne : nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985, 741 p.
- Perrot, Michelle, « Premières mesures des faits sociaux : les débuts de la statistique criminelle en France (1780-1830) », *Pour une histoire de la statistique* Paris, Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE) / Economica, 1987 [1^{re} éd. : 1977], t. I, pp. 125-135.
- Pessin, Alain, *Le Mythe du peuple et la société française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Sociologie d'aujourd'hui », 1992, 280 p.
- Peytel, Adrien, *Balzac, juriste romantique*, Paris, M. Ponsot, 1950, gr. in-8°, 349 p.
- Pichois, Claude, « Le succès des "physiologies" », *Études de presse*, vol. IX, n° 17, 1957, pp. 59-66.
- Piégay-Gros, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan, « Lettres Sup », 2002 [1^{re} éd. : Paris, Dunod, 1996], 186 p.

- Ponnau, Gwenhaël, « Le Mythe du savant fou » dans *Les Savants fous : romans et nouvelles*, présentés par Gwenhaël Ponnau, Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », 1994, pp. I-XX.
- Praz, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir*, Paris, Gallimard, « Tel », 1999 [1^{re} éd. : 1966], 492 p.
- Preiss, Nathalie, *Les Physiologies en France au XIX^e siècle : étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, « Dix-neuf/vingt », 1999, 345 p.
- Prunghaud, Joëlle, *Gothique et Décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1997, 497 p.
- Prunghaud, Joëlle, « Postérité du roman gothique anglais au XIX^e siècle », *Annales du monde anglophone*, n° 8 (« Une littérature anglaise de l'inquiétude »), 1998, pp. 87-99.
- Przyboś, Julia, *L'Entreprise mélodramatique*, Paris, Corti, 1987, 194 p.
- Queffélec, Lise, *Naissance du roman populaire à l'époque romantique. Étude du roman-feuilleton de La Presse de 1836 à 1848*, thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1983, 659 p.
- Queffélec, Lise, « Le lecteur du roman comme lectrice : stratégies romanesques et stratégies critiques sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme*, n° 53, 1986-3, pp. 8-21.
- Queffélec, Lise, « La construction de l'espace exotique dans le roman d'aventures au XIX^e siècle », dans Alain Buisine, Norbert Dodille, et Claude Duchet (dir.), *L'Exotisme*, actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion (7-11 mars 1988), Paris, Didier-Érudition, « Cahiers CRLH-CIRAOI », n° 5, 1988, pp. 353-364.
- Queffélec, Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2 466, 1989, 126 p.
- Queffélec, Lise, « *Les Habits noirs* de Paul Féval. Le roman au miroir », *Recherches et Travaux*, n° 43, 1992, pp. 81-104.
- Queffélec-Dumasy, Lise, « De quelques problèmes méthodologiques concernant l'étude du roman populaire », dans Roger Bellet et Philippe Régnier (dir.), *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1997, pp. 229-267.

- Raimond, Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 1989, 192 p.
- Real, Elena, « Héros / héroïne : formes et expression de la souffrance dans le mélodrame », dans Angels Santa (dir.), *Douleurs, souffrances et peines*, Lleida, Éditions de l'Université de Lleida, « L'Ull crític », 2003, pp. 39-50.
- Reclus, Maurice, *Émile de Girardin : le créateur de la presse moderne*, Paris, Hachette, « Figures du passé », 1934, 239 p.
- Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, nouvelle édition entièrement revue et corrigée, Paris, Dunod, « Lettres Sup », 1996 [1^{re} éd. : Bordas, 1991], 179 p.
- Reuter, Yves, *L'Analyse du récit*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, « 128 », 2009 [1^{re} éd. : 1997], 128 p.
- Rey, Pierre-Louis, « *Madame Bovary* » de *Gustave Flaubert*, présenté par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1996, 191 p.
- Riffaterre, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 364 p.
- Ringe, Donald A., *James Fenimore Cooper*, New York, Twayne Publishers, « Twayne's United States Authors Series », 1962, 175 p.
- Robin, Régine, *Histoire et linguistique*, Paris, Armand Colin, « Linguistique », 1973, 307 p.
- Ruble, Raymond, *Round Up the Usual Suspects : Criminal Investigation in Law and Order, Cold Case, And CSI*, Westport, Praeger, 2009, 192 p.
- Sabry, Randa, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », n° 54, 1992, 317 p.
- Sangsue, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette « Contours littéraires », 1994, 106 p.
- Sangsue, Daniel, *La Relation parodique*, Paris, Corti, « Les Essais », 2007, 376 p.
- Seguin, Jean-Pierre, *Nouvelles à sensation, canards du XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, « Kiosque », 1959, 226 p.
- Sgard, Jean, « Préface » dans Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard (dir.), *Mélodrames et romans noirs (1750-1890)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles-Essais de littérature », 2000, pp. 7-13.

- Siclier, Jacques, « *Les Mystères de Paris* », *Télérama*, n° 1 183, 18 septembre 1972, p. 34.
- Sieburth, Richard, « Une idéologie du lisible : le phénomène des *Physiologies* », *Romantisme*, n° 47, 1985-1, pp. 39-60.
- Simon, Pierre-Jean, *Histoire de la sociologie : tradition et fondation*, édition revue et augmentée, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2008 [1^{re} éd. : 1991], 824 p.
- Smith Allen, James, *Popular French Romanticism : Authors, Readers and Books in the 19th Century*, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press, 1981, 290 p.
- Stierle, Karlheinz, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, préface de Jean Starobinski, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, 630 p.
- Suhamy, Henri, *Sir Walter Scott*, Paris, Éditions de Fallois, 1993, 464 p.
- Tassé, Henriette, *La Vie humoristique d'Hector Berthelot*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1934, 239 p.
- Thérenty, Marie-Ève et Vaillant, Alain, *1836 : l'an I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001, 388 p.
- Thérenty, Marie-Ève, *Mosaïques : être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2003, 735 p.
- Thérenty, Marie-Ève, « L'invention de la fiction d'actualité », dans Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *Presse et plumes*, Paris, Éditions du Nouveau Monde, « Études de presse », 2004, pp. 415-427.
- Thomasseau, Jean-Marie, *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2 151, 1984, 128 p.
- Thomasseau, Jean-Marie, « Théâtre ou roman populaire ou les fils entremêlés de l'écheveau », *Le Rocambole*, n° 20 (« Théâtre et roman populaire »), automne 2002, pp. 12-15.
- Thomasseau, Jean-Marie, « L'écriture du spectaculaire ou la grammaire didascalique des mélodrames de Pixérécourt », *Orages : littérature et culture 1760-1830*, n° 4 : « Boulevard du Crime, le temps des spectacles oculaires », 2005, pp. 41-62.

- Todorov, Tzvetan, « Typologie du roman policier », dans Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 55-65.
- Tubiana, Maurice, *Histoire de la pensée médicale. Les Chemins d'Esculape*, Paris, Flammarion, « Champs », 1995, 714 p.
- Tudesq, André-Jean et Rudel, Jean, *1789-1848*, Paris, Bordas, « collection d'histoire », 1961, in-8°, 575 p.
- Tulard, Jean, *Joseph Fouché*, Paris, Fayard, 1997, 496 p.
- Tulard, Jean, *Dictionnaire du roman policier*, Paris, Fayard, 2005, 768 p.
- Ubersfeld, Anne, « Les bons et le méchant », *Revue des sciences humaines*, n° 162, 1976, pp. 193-203.
- Vachon, Stéphane, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac : chronologie de la création balzacienne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes / Paris, Presses du CNRS / Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1992, 336 p.
- Vachon, Stéphane, *Les Rivalités d'Honoré de Balzac. Analyses et documents*, Société des Amis de Balzac et de la Maison de Balzac (*Le Courrier Balzacien*, n° 100, 2005-3/4), [parution octobre] 2007, 114 p.
- Vachon, Stéphane, « Dossier » dans Honoré de Balzac, *La Vieille Fille*, suivi du *Cabinet des Antiques*, Paris, Librairie Générale Française, « Classiques de Poche », 2006, pp. 403-464.
- Vaillant, Alain, *La Crise de la littérature : romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005, 395 p.
- Vaillant, Alain, « L'idéal romantique de l'androgynie littéraire : retour sur une illusion perdue », dans *L'Androgynie en littérature*, édition établie par Hela Ouadi, préface de Frédéric Monneyron, actes du colloque international tenu à Carthage en décembre 2001, Tunis et Dijon, Simpect et Éditions Universitaires de Dijon, 2009, pp. 97-111.
- Vareille, Jean-Claude, « Préhistoire du roman policier », *Romantisme*, n° 53, 1986-3, pp. 23-36.
- Vareille, Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1989, 203 p.
- Vareille, Jean-Claude, « L'Exclusion, la Compensation et le Pardon », dans Ellen Constans et Jean-Claude Vareille (dir.), *Crime et Châtiment dans le roman*

populaire de langue française du XIX^e siècle, actes du colloque international de mai 1992 à Limoges, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1994, pp. 61-82.

Vareille, Jean-Claude, *Le Roman populaire français (1789-1914). Idéologies et pratiques. Le Trompette de la Bérésina*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges / Nuit Blanche, « Littératures en marge », 1994, 349 p.

Verneuil, Christophe, *Histoire politique de la France 1814-1914*, Paris, Ellipses, « Optimum », 2008, 284 p.

Véron, Eliséo, « Il est là, je le vois, il me parle », *Communications*, n° 38, 1983, pp. 98-120.

Vircoulon, Thierry, « Joseph Fouché », dans Michel Aubouin, Arnaud Teyssier et Jean Tulard (dir.), *Histoire et dictionnaire de la police : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2005, pp. 674-675.

Walter, Klaus-Peter, « Crime et châtement dans les romans de Ponson du Terrail » dans Ellen Constans et Jean-Claude Vareille (dir.), *Crime et Châtiment dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle*, actes du colloque international de mai 1992 à Limoges, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Littératures en marge », 1994, pp. 305-319.

Wicks, Charles Beaumont, *The Parisian Stage : Alphabetical Indexes of Plays and Authors*, Alabama, University of Alabama Press, « University of Alabama studies », 1950-1979, 5 vol., 89, 105, 288, 335 et 406 p.

7- Journaux consultés

Charivari (Le) (1832)

Dépouillement pour repérer des articles et des publicités consacrés aux mystères urbains ou aux affaires Soufflard ou Lafarge.

Années 1836, 1839, 1840, 1842, 1843, 1844, 1845.

Constitutionnel (Le) (1819)

Dépouillement ciblé à la recherche d'articles consacrés au procès entre Horace Raison et Alexandre Cadot à propos des *Vrais Mystères de Paris* (avril 1844).

Corsaire (Le) (1823)

Dépouillement pour repérer des articles et des publicités consacrés aux mystères urbains.

Années 1842, 1843, 1844, 1845.

Courrier français (Le) (1819)

Dépouillement pour effectuer un repérage des feuillets des *Mystères de Londres* et des articles et des publicités consacrés aux mystères urbains.

Avril 1842 à septembre 1844; janvier à décembre 1848.

Droit (Le) (1835)

Dépouillements ciblés à propos d'affaires criminelles et pour repérer des articles et des annonces publicitaires consacrés aux mystères urbains (notamment le compte rendu du procès entre Horace Raison et Alexandre Cadot à propos des *Vrais Mystères de Paris* en avril 1844).

Affaire Lafarge : Septembre - décembre 1840.

Affaire Soufflard : Janvier - avril 1839.

Mystères urbains : Janvier 1842 - décembre 1845.

Gazette des Tribunaux (1825)

Dépouillements ciblés à propos d'affaires criminelles et pour repérer des articles et des annonces publicitaires consacrés aux mystères urbains (notamment le compte rendu du procès entre Horace Raison et Alexandre Cadot à propos des *Vrais Mystères de Paris* en avril 1844).

Premiers numéros : 1^{er} novembre 1825 - 20 décembre 1825.

Affaire Lafarge : Septembre - décembre 1840.

Affaire Soufflard : Janvier - avril 1839.

Mystères urbains : Janvier 1842 - décembre 1845; janvier - décembre 1848.

Journal des débats (Le) (1814 sous ce nom, fondé initialement en 1789)

Dépouillement pour repérer les feuillets des *Mystères de Paris* et les interventions d'Eugène Sue ailleurs que dans le rez-de-chaussée.

Mai 1842 - décembre 1843.

Nation (La) (1843)

Dépouillement pour repérer les feuillets des *Mystères du Palais-Royal*.

15 février 1843 – 28 mai 1846.

Presse (La) (1836)

Dépouillement pour consulter les articles sur le fonctionnement de ce quotidien (baisse de l'abonnement, revenus publicitaires) et sur l'introduction du roman-feuilleton.

15 juin 1836 – 31 décembre 1836.

Fascicule publicitaire inséré dans *Le Journal des connaissances utiles* (1831) dans la série débutant en janvier 1836.

Siècle (Le) (1836)

Dépouillement pour consulter les articles sur le fonctionnement de ce quotidien (baisse de l'abonnement, revenus publicitaires) et sur l'introduction du roman-feuilleton. 15 juin 1836 – 31 décembre 1836.

8- DVD

Crime Scene Investigation – The Complete First Season, CBS, 2000.

Les Mohicans de Paris, Koba films, 2010.

Les Mystères de Paris, LCJ éditions, 2010.

9- Sites web consultés

Adaptations cinématographiques :

Les Thèmes au cinéma : <http://themeducinema.free.fr>

Le Ciné-club de Caen : <http://www.cineclubdecaen.com>

Archives :

Gutenberg-e : <http://www.gutenberg-e.org>

Journaux d'Alexandre Dumas :

Les journaux d'Alexandre Dumas : <http://jad.ish-lyon.cnrs.fr/>

Mystères urbains :

Le roman d'aventures : <http://mletourneux.free.fr>

Recherches lexicales :

Base textuelle FRANTEXT : <http://www.frantext.fr>